

كلية الآداب
قسم اللغات الشرقية وآدابها

الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى لـ "مهدى اخوان ثالث"

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الباحثة

إيمان على عبد الحليم

المدرس المساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها
كلية الآداب - جامعة عين شمس

إشراف

أ.د / رملة محمود غانم

أستاذ اللغة الفارسية وآدابها
كلية الآداب - جامعة عين شمس

القاهرة

١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م





كلية الآداب
قسم اللغات الشرقية وآدابها

الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى لـ "مهدى اخوان ثالث"

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه

إعـــداد الباحثة

إيمان على عبد الحليم

المدرس المساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها
كلية الآداب – جامعة عين شمس

إشـــراف

أ.د / رملة محمود غانم

أستاذ اللغة الفارسية وآدابها
كلية الآداب – جامعة عين شمس

القاهرة

١٤٣٠ هـ – ٢٠٠٩ م



كلية الآداب

قسم اللغات الشرقية وآدابها

رسالة دكتوراه

اسم الباحث : إيمان على عبد الحليم

عنوان الرسالة : الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى لمهدى اخوان ثالث

الدرجة العلمية : الدكتوراه

الإشـــــراف : أ.د / رملة محمود غانم – أستاذ اللغة الفارسية وآدابها – كلية الآداب – جامعة عين شمس

تاريخ البحث : ٢٠٠٩ م

الدراسات العليا

ختم الإجازة

أجيزت الرسالة بتاريخ

٦ / ١ / ٢٠٠٩ م

موافقة مجلس الكلية

١٨ / ٢ / ٢٠٠٩ م

موافقة مجلس الجامعة





جامعة عين شمس

كلية الآداب

اســم الباحــث	: إيمان على عبد الحليم
الدرجة العلمــية	: الدكتوراه
القســــــــم	: اللغات الشرقية وآدابها
الكلــــــــية	: الآداب
الجامعــــــــة	: عين شمس
تاريخ التسجيل	: / ١ / ٢٠٠٢ م
سنة المنــــح	:
تاريخ المناقشة	: / / ٢٠٠٩ م

الفهـــرس

مقدمة

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وبعـــــد :

إن تغير أسلوب الحياة قد أوجد مضامين شعرية جديدة، وتطلبت هذه المضامين والمعاني الجديدة تطوراً وتنوعاً فى قالب الشعر، فإن لم تتخـذ المفـاهيم والأحاسـيس الجديدة قالباً مناسباً لها فلا تأثير لها على القارئ ؛ لأن المعنى الجديد يموت فى القالب القديم.

ويختلف الشعر الجديد فى شكله ومضمونه وكثير من خصائصه عـن الـشعر التقليدى اختلافاً كبيراً.

وأهم هذه الاختلافات: قضية موسيقى الشعر، ومن عناصرها : الوزن والقافية. فقد اهتم الشعر الجديد بالتفعيلة الواحدة، واكتفى بما اصطلح علـى تـسميته بالـسطر الشعرى، وصار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق الحركة التى تموج بها نفسه قـد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى وعندئذ ينتهى السطر الشعرى، وقد تكون بطيئة ممتدة وعندئذ يطول السطر.

والسطر الشعرى سواء طال أم قصر ما زال خاضـعاً للتفعيلـة، أمـا عـدد التفعيلات فى السطر الواحد فلا يخضع لنظام معين ثابت. وهكذا لم تعد موسيقى الشعر مجرد وزن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى أعماق القارئ.

أما القافية فلم يعد الشاعر التجديدى يلزم نفسه بحرف الروي المتكرر فى نهاية السطور، ولكنه ألزم نفسه فى مقابل ذلك بنوع من القافية المتحـررة، وهـى النهايـة الموسيقية للسطر الشعرى، وهى أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية.

أما القضية الثانية من قضايا التجديد فهى قضية: اللغة . واللغة هـى الظـاهرة الأولى فى كل عمل فنى يستخدم الكلمة أداة للتعبير. فإن لكل عصر قضاياه ومـشاكله. واللغة تتكيف وفقاً لكل فعل، ولذلك فليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فلكل تجربة لغتها.

وقد تناول الشعر الجديد جوانب أخرى فى التعبير مغايرة لما تـضمنه الـشعر التقليدى ، منها: الغموض فى الشعر، الرمز الشعرى، البناء الدرامى ، وغيرهـا مـن الظواهر العديدة فى الشعر الحر.

وقد اخترت الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى للـشاعر المعاصـر "مهـدى اخوان ثالث" ليكون موضوعاً للدراسة، حيث يعد الشاعر واحداً من أعـلام المدرسـة الحديثة فى الشعر الفارسى.

ويعد " مهدى اخوان ثالث" وتخلصه الشعرى " م . اميد" من أوائل الشعراء الذين تأثروا بالمدرسة النيمائية فى الشعر الحر ، وقد تميـز بإنتاجـه الأدبـى فـى الـشعر التجديدى، وكذلك الكتابات النقدية فى هذا المجال.

ولد " مهدى" عام ١٩٢٨ م فى مدينة (مشهد) ، حيث أتم تعليمه فيهـا إلـى أن تخرج فى مدرسة الفنون (هنرستان) عام ١٩٤٧ م، وفى عام ١٩٥١م نُشر ديوانه الأول الذى تلته مجموعة كبيرة من الدواوين والأعمال النقدية التى قدمته للناس كشاعر وناقد، وفى عام ١٩٥٩ م صدرت أول مجموعة شعرية تعتبر البداية الحقيقية لمهدى اخـوان ثالث فى مدرسة الشعر الحر، وتحتوى على أشعار اجتماعيـة وقصـصية بالإضـافة لأشعار العشق، وتوالى بعد ذلك نشر الأعمال الكثيرة للشاعر فى هذا المجال، وقد سُجن أكثر من مرة؛ لاعتناقه الفكر اليسارى وانضمامه لحزب (توده) وقد عانى بسبب ذلـك معاناة كثيرة سجلها فى أشعاره، بعد ذلك خرج من السجن ، وانفصل عـن الحـزب ، وظل يتنقل بين العديد من الوظائف، إلـى أن تـوفى عـام ١٩٩٠ م ودفـن بجـوار الفردوسى.

وتنقسم الدراسة إلى أربعة فصول، وهى على النحو التالى :

- ***الفصل الأول عنوانه " حياة الشاعر وإنتاجه الأدبى " وهو عبارة عن مبحثين:-***

المبحث الأول : يتناول حياة الشاعر ومولده وتعليمه ودخوله عالم الشعر، ميله لليسار ودخول السجن وانفصاله عن اليسار، الوظائف التى شغلها ، حتى وفاته.

المبحث الثانى : يتضمن الإنتاج الأدبى للشاعر، وينقسم إلى الإنتاج الشعرى التقليدى والحديث ثم الإنتاج النثرى ويضم أعمال مهدى فى مجال القصة وأعماله النقدية.

- ***الفصل الثانى : بعنوان " الاتجاه الرمزى فى الشعر التجديدى لمهدى" وينقسم إلى مبحثين :-***

المبحث الأول : يتناول " مصادر الرمز فى شعر مهدى" وهى: الطبيعة – الواقع – الأساطير – الدين – التاريخ – التراث.

المبحث الثانى : " ظواهر فى الرمز الأدبى عند مهدى " ويتناول التكثيف – المعادل الموضوعى – تراسل الحواس. والغموض فى الرمز " ويبحث الدوافع الذاتية والموضوعية التى دفعت الشاعر إلى استخدام الغموض، ولعل من هذه الدوافع ماعاناه الشاعر من كبت للمشاعر والحريات، وقد أراد الشاعر أن يكتب شعراً لا يفهمه الرقباء.

- ***الفصل الثالث : ويتناول بالدراسة " البناء السردى فى الشعر التجديدى لمهدى " ويضم أربعة مباحث: -***

المبحث الأول : " السرد الدرامى " ويتناول استخدام الشاعر أسلوب القص الدرامى فى الافصاح عن دور الشخصيات ، وكيف وظف البطل المأسوى.

المبحث الثانى : " تيار الوعى " ويقدم تعريفاً بالسرد الذاتى، واستخدام تقنيات تيار الوعى ومنها التداعى الحر والوصف الحكائى .

المبحث الثالث : " الأسلوب السينمائى" ويتناول التقنيات السينمائية الواردة فى شعر مهدى ومن أهمها المونتاج واللقطة عن قرب والارتداد وغيرها من التقنيات الفرعية للمونتاج.

المبحث الرابع : " الحلم " وهو من تقنيات السرد، وقد استخدم الشاعر هذا النوع من التقنية الفنية التى تكشف بعمق مكنون الشخصية وطبيعتها.

- ***أما الفصل الرابع: فهو " البناء الدرامى فى الشعر التجديدى لمهدى" ويتكون من ثلاثة مباحث :***

المبحث الأول : " دراسة " التناقضات : الصراع الدرامى / الحركة والحركة المقابلة" فى شعر مهدى وكيف استخدم ذلك فى التعبير عن تجربته الحافلة بالحركة والمأساة.
المبحث الثانى : " الحوار " ويشمل الحوار بنوعيه الداخلى والخارجى وكيفية توظيف الشاعر له فى البنية الدرامية.

وأخيراً المبحث الثالث: وهو " القطعة ذات البناء الدرامى المتكامل" ويتناول القطعة الشعرية متكاملة الجوانب الدرامية من صراع وحوار وسرد.

وقد واجه إعداد هذا البحث عددا من الصعاب ، يأتي في مقدمتها صعوبة الأشعار التجديدية للشاعر؛ والذي استلزم وقتا وجهدا كبيرا لإتمام الترجمة ، بالإضافة الى كثرة العامية في الأشعار ، والتعرض لبعض الأمثال الشعبية والتي استغرقت من الباحثة جهد لفهمها من أهل اللغة .

وأسأل الله تعالى أن يوفقنى إلى الصواب فى هذا البحث، وأن يجعل هذا العمل لبنة مفيدة فى مجال الدراسات الأدبية التى تتناول الشعر الفارسى التجديدى بالدراسة والنقد .

الباحثة

إيمان على عبد الحليم

الفصل الأول

حياة الشاعر وإنـتـاجه الأدبـى

المبحث الأول : حياة الشاعر مهدى اخوان ثالث

المبحث الثانى : الإنتاج الأدبى لمهدى اخوان ثالث

أولاً : الإنتاج الشعرى

ثانياً : الإنتاج النثرى

المبحث الأول

حياة الشاعر مهدى اخوان ثالث

* مولده
* مراحل حياته

حياة مهدى اخوان ثالث:

مولده :

ولد مهدى اخوان ثالث عام ١٣٠٧ هــ. ش (١٣٤٦ هــ ق = ١٩٢٨ م) فــى مدينة طوس (مشهد) ويقول مهدى بخصوص ميلاده : "إننى على يقين أنى سمعت أبى وأمى يقولان أنى ولدت بين عامى ١٣٠٦ هــ. ش و ١٣٠٧ هــ. ش " (١).

وقد ولد مهدى وله عين واحدة مبصرة ولبث كذلك مدة من الزمن ثــم ابــصرت عينه الثانية بعد ذلك، ويقول مهدى بهذا الصدد : "كان أبى عطاراً – طبيباً – وكانــت أمى ربة منزل وبعد أعمال المنزل تتفرغ للصلاة والعبادة والدعاء وزيارة قبر الإمــام رضا وأشياء من هذا القبيل. وبعد مدة من علاج أبى لى ودعاء أمى ونــذرها النــذور المختلفة أبصرت العين الأخرى ورحمنى الله من البقاء بعين واحــدة، وأصــبحت أرى بعينى الاثنتين "(٢).

وقد ولد مهدى فى أسرة متدينة بسيطة، وكان أبوه يعمل بصناعة الأدويــة مــن الأعشاب وكان يطلق على صاحب هذا العمل فى هذا الوقت لقب العطار، وقــد أشــار اخوان ثالث إلى حرفة والده فى أشعاره أكثر من مرة، ومن ذلك قوله :

كان رجلاً عطاراً بسيطاً　　　　رفيقه التوكل والاعتماد على الله(٣)

كان أبوه "على اخوان ثالث" من سكان (فهرج) التابعة لمدينة (يزد)، ولكنه هاجر إلى (مشهد) فى صغره، وشب وتزوج هناك(٤). وزوجته تــدعى " مــريم" مــن أهــل (خراسان) واشتغل بصناعة الأدوية من الأعشاب وكوَّن عائلة(٥).

---

(١) محمد رضا محمد آملى : آواز چگور ؛ (زندگى وشعر مهدى اخــوان ثالــث)، تهــران ١٣٧٧ هــ. ش ، ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) اوبود مرد ساده عطارى　　همره توكلى، وتولارا

مهدى اخوان ثالث : اى كهن بوم دوست دارم، چاپ پنجم، تهران ١٣٧٦ هــ. ش ص ٣٥.

(٤) ضياء الدين ترابى : اميدى ديگر، نشر دنياى نو، تهران ١٣٨٠ هــ. ش ص ٧.

(٥) مهدى اخوان ثالث : بهترين اميد ، چاپ دوم، انتشارات آگــاه، تهران ٢٥٣٥.

وإذا قسمنا حياة "مهدى" إلى ثلاث مراحل أساسية، فإن المرحلة الأولى تشمل حياته منذ ميلاده وحتى عام ١٣٢٦ هـ. ش (١٣٦٦ هـ ق = ١٩٤٧ م) والتى قضاها كلها فى (مشهد).

والمرحلة الثانية والتى تبدأ منذ سفره إلى طهران عام ١٣٢٧ هـ. ش حتى نهاية عام ١٣٣٤ هـ. ش، وهى مرحلة النضج السياسى والأدبى.

والمرحلة الثالثة منذ عام ١٣٣٥ هـ. ش (١٣٧٥ هـ.ق = ١٩٥٦ م) وحتى نهاية عمره عام ١٣٦٩ هـ. ش (١٤١١ هـ.ق = ١٩٩٠ م) وهى مرحلة الإبداع الأدبى والشهره والبعد عن السياسة.

المرحلة الأولى من حياة مهدى

كانت مشهد فى ذلك الوقت مركزاً سياسياً كبيراً لأهل السياسة والفن والأدب، وفيها نشأ "مهدى" وتربى، حيث أنهى مرحلة التعليم الابتدائى، وحصل على دبلوم الأدب من المدرسة الثانوية (شاهرضا) فى مشهد وحصل أيضاً على الدبلوم الفنى الصناعى[1].

وكانت هذه المرحلة من حياة "مهدى" مرحلة تدريب وإعداد فى مجالات عدة : كالموسيقى، والشعر والسياسة والاجتماع والقراءة والكتابة، والتى أنهاها بالحصول على الشهادة السابق ذكرها.

وقد كان مهدى فى بدايته مهتماً بدراسة الموسيقى، فكان يعزف على الآلات الوترية الإيرانية، ولكنه ما لبث أن ابتعد عن هذا المجال لأن أباه منعه من ممارسة هذه الهواية فاتجه شيئاً فشيئاً إلى نظم الشعر[2].

ويروى مهدى بشأن ذلك قصة طريفة فيقول إن والده اصطحبه إلى السوق حيث يعمل فى بيع العطارة والأعشاب، وأحضر له عازفاً أخذ يعزف بمهارة فائقة أدهشت "مهدى" الذى أخذ يقارن بين هذا العزف الجميل، وبين مظهر العازف الذى كانت تبدو عليه

---

(١) محمد رضا محمد آملى : آواز چگور، ص ٤٤، ٤٣.

(٢) ضياء الدين ترابى : اميدى ديگر، ص ٧.

سمات التعاسة والفقر، ويبدو هذا من ملابسه الرثة ووجهه الشاحب. وعندما سأله "مهدى" عن سبب ما هو فيه، قص عليه الرجل قصته، وكيف أن حبه للموسيقى واشتغاله بهاكان السبب فى فقره، وقد كان لهذه الواقعة أثر كبير فى انصراف مهدى عن الموسيقى خوفاً من أن يصبح مصيره كمصير هذا العازف، رغم معرفته الأكيدة بدور والده فى ترتيب هذا اللقاء مع العازف[1].

ومن هنا كان تحول مهدى إلى نظم الشعر، وهو اتجاه لقى قبولاً وتشجيعاً من والده الذى لم يكن غريباً على الشعر والأدب، فقد كان مهتماً بقراءة دواوين الشعر الكلاسيكى، وقد أبدى مهدى حماساً شديداً للشعر على أثر تشجيع أستاذه فى المدرسة "پرويز كاويان" وإرشاده، وكانت أولى أشعاره قطعة نظمها فى توحيد الله سبحانه، وحصل بسببها على هدية من صديق والده الشاعر " افتخار الحكماء شاهرودى" [2].

وقد وجد مهدى نفسه فى نظم الشعر، فنظم أول مثنوية له عام ١٣٢٣ هـ. ش (١٣٦٣هـ. ق = ١٩٤٤ م) بعنوان "سه قطره ياداستان دوستى ها" (القطرات الثلاثةأوقصة الصداقة)والتى طبعت فيما بعد فى كتابه "تراى كهن بوم و بر دوست دارم"(أحبك أيها الوطن العريق).

وبعد ذلك نظم عدة قطع شعرية فى القالب الكلاسيكى القديم عام ١٣٢٥ هـ.ش (١٣٦٥هـ.ق = ١٩٤٦ م) ونشر بعضها فى المجلات الأدبية فى ذلك الوقت وأهمها صحيفة (آزادى) [3].

---

(١) مهدى اخوان ثالث : بهترين اميد ص ١٨ : ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق : ص ٢٣، ٢٤.

(٣) ضياء الدين ترابى : اميدى ديگر، ص ٨.

المرحلة الثانية من حياة مهدى

تعتمد هذه المرحلة من حياته على الفكر السياسى والاجتماعى، فقد انتقل مهدى فى بداية عام ١٣٢٧ هـ. ش (١٣٦٧ هـ.ق = ١٩٤٨ م) إلى طهران، وعمل بوزارة التربية والتعليم مدرساً للفنون والأدب فى مدرسة بقرية (كريم آباد) [١].وبعد عامين انتقل "مهدى" إلى مدرسة الزراعة، بالإضافة للأدب كان يدرس الفقه وأيضاً يعلم الأطفال الحدادة[٢].

وبعدها بأعوام قليلة بدأ "مهدى" العمل فى مجلة التربية والتعليم فى طهران وباعتراف مهدى نفسه إنه لم يكن سعيداً بعمله فى مجلة التربية والتعليم إذ لم تكن تنشر شيئاً ذا قيمة واقتصر انتاجها على المنح الإدارية، وأخبار تغيير الوزراء، ولم تستمر هذه المجلة كثيراً، فقد أُغلِقت بعد أعداد قليلة[٣].

بعد ذلك كان "مهدى" يقوم بنشر كتاباته وأشعاره فى الصحف والمجلات الشهرية بطهران، وعلى الرغم من أن له أكثر من عمل، فقد كان بجانب نشر المقالات والأشعار، مدرساً ومديراً لإحدى المدارس، لكن حالته المادية كانت سيئة وكان فقيراً، لكنه لم يجتهد لجمع المال حيث لم يكن من الذين يبيعون أقلامهم[٤].
وفى عام ١٣٢٩ هـ. ش (١٣٦٩ = ١٩٥٠ م) تزوج "مهدى" من ابنة عمه "خديجة اخوان ثالث" ولم يكن عنده أى فكرة عن الحياة الزوجية والأسرية، وذلك لاهتمامه الشديد بحياته الشعرية[٥].

---

(١) يد الله قرايي : چهل وچند سال با اميد. چاپ اول. تهران : انتشارات بزرگمهر، ١٣٧٠ هـ.ش، ص ٣٣.
(٢) محمد رضا محمد آملى، آواز چگور، ص ٤٨.
(٣) آواز چگور : ص ٤٩.
(٤) المرجع السابق : ص ٥٠.
(٥) المرجع السابق : ص ٥١.

وفى عام ١٣٣٠ هـ. ش (١٣٧٠ هـ.ق = ١٩٥١ م) طبع "مهدى" مجموعة من أشعاره الكلاسيكية ونشرها فى مجموعة باسم (ارغنون) بمعنى (الأرغن) وكانت هذه المجموعة فى القوالب القديمة مثل الغزل والقصيدة والرباعى، ولكنها كانت تعكس تأملات "مهدى" السياسية والاجتماعية فى المجتمع، وبها انتشر اسم "مهدى" بين أهل الأدب، وهكذا استطاع أن يجد طريقه بين الشعراء القدماء والمحدثين[١].

فى هذا العام نفسه تعرف "مهدى" على "نيما يوشيج"[•] وتعرف منه على الشعر الجديد، ويقول مهدى أنه فى البداية وجد صعوبة فى التعرف على شعر نيما، ولكنه سرعان ما تكشف له واعتاده، وأيضاً وجد صعوبة فى لغته، ولكنه اكتشف بعد ذلك أن نيما كان يقصد أن تكون لغته غريبة ليخالف القدماء وأيضاً لأن صعوبات عصره جعلت لغته غامضة، ووجد مهدى أن لغة نيما ليست مثالاً يحتذى به، وإنما النموذج الحقيقى هو أسلوبه الذى يستحق الاقتداء به، ويقول مهدى بهذا الصدد : " قد تعلمت كثيراً من أسلوب نيما، ولكن لغتى تختلف ولها شكل خاص ، فلغتى فارسية خراسانية"[٢].

وعلى الرغم من أن لغة "مهدى" أسهل من لغة "نيما" إلا أن الجميع لا يفهمونه، وكان مهدى يحاول أن يكون الشعر للعامة وفى مستواهم، فقد كان يحاول أن يراعى لمن يكتب، وكان يقول أنه حين يجد إنسان صعوبة فى فهم لغة شاعر، ثم يدقق ويفهمها؛ يدرك أنه كان لابد أن يقول الشعر بهذا الشكل[٣].

---

(١) آواز چگور : ص ٥٦، اميدى ديگر : ص ٨.

(•) نيما يوشيج (على اسفنديارى)، عاش فى الفترة ما بين عامى " ١٨٩٦م: ١٩٥٩ م" ولد بقرية يوش باقليم (مازندران)، احتل نيما مكانة كبيرة على ساحة الشعر الفارسى ويعتبر مؤسساً لمدرسة (الشعر الجديد)، وأثار إنتاجه ضجة هائلة فى الأوساط الأدبية الإيرانية، ذلك أنه أقدم على تغيير جذرى فى نظم الشعر حيث حرره من النمط القديم، وكان نيما مثالاً للأديب الحساس فقد كان ينادى بضرورة التغيير الاجتماعى، وكان مهدى من أشد الشعراء تأثراً به هو وأحمد شاملو ونادر نادر پور، وفروغ فرخ زاد.

وقدبدل نيما نظم الوزن والتقفية، كما بين أن لب التجديد ليس الشكل وإنما الرؤية الجديدة للأشياء والكون النابعة من الشاعر وعصره.

للمزيد انظر د/ رملة محمود غانم: نيما يوشيج والاتجاه التجديدى فى الشعر الفارسى الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية آداب عين شمس، ١٩٨١ م.

(٢) مهدى اخوان ثالث: بهترين اميد ص ٢٧، ٢٨.

(٣) المرجع السابق : ص ٣٠ – ص ٣٢.

وكان "مهدى" فى هذه الفترة يميل للتيار اليسارى فى إيران، والذى كان ممثلاً حينئذ فى حزب (توده)(*)، وقد شارك مهدى فى أنشطة هذا الحزب أملاً فى إصلاح المجتمع سياسياً واجتماعياً، إذ كان كأغلب أبناء جيله من الكتاب والشعراء يرى كثيراً من السلبيات ويسعى من أجل تغييرها، وبهدف صناعة مستقبل من نوع آخر، كان انضمام مهدى لحركة اليسار فى إيران، ويرى "يد الله قرايى" أن ميل مهدى لليسار كان ميلاً طبيعياً وأن لذلك أسباب عدة منها :

أولاً: كانت الحكومة الإيرانية فى حالة من الفوضى الإدارية لا مثيل لها، كما كان الزعماء السياسيون يكيلون التهم لبعضهم البعض، حتى أن أى زعيم سياسى لم يسلم من تلويث سمعته وشرفه، وفقدت هذه الزعامات مكانتها فى أعين طبقات الشعب الكادحة، لهذا كان من الطبيعى أن يقبل الشباب على الانضمام لهذا الحزب.

ثانياً: الحزب قدم نفسه إلى الإيرانيين بصورة جذابة، وبتسهيلات صحفية واسعة وبرنامج واضح يتضمن تجديدات تقدمية ذات جاذبية شديدة بالنسبة لجيل الشباب الذى أدرك أنه لا نتيجة من إصلاحات الحكومة، لهذا انتشر تأثير هذا الحزب بين الشباب بشكل كبير، حتى أن أحد المسئولين صرح بأن أكثر من ٧٥% من الطلاب كانوا حينئذ

(*) حزب (توده) ويعنى (حزب الشعب) : أول حزب أُسس فى إيران وتم تأسيسه عام ١٣٢٠هـ.ش = ١٩٤١ م، وقد قام بتأسيسه اثنان وخمسون من المفرج عنهم من السجون وكانوا معتقلين سياسيين وأفرج محمد رضا شاه عنهم، وصار هذا الحزب أكبر الأحزاب السياسية فى إيران ولم يعلن عند قيامه عن أية اتجاهات شيوعية، أو ارتباط بدول خارجية بل حرص على تأكيد توجهه الوطنى، والتزامه بالدستور وبذلك جذب عناصر نشطة أكثرها من موظفى الدولة والطلاب ورجال الفكر والنخبة المثقفة. (بهروز طيرانى : اسناد احزاب سياسى ايران ، جـ١ انتشارات سازمان اسناد ملى ايران ، ١٣٧٦ هـ.ش ، ص ٣٥٩.

وللمزيد عن حزب توده انظر :

- سرهنگ غلامرضا نجاتى : تاريخ سياسى بيست وپنج سالهٔ ايران (از كودتا تا انقلاب) جلد اول ، ١٣٧٣ هـ.ش ، ص ٣٢٣ : ص ٣٢٩ .
- على أكبر زرمجو : حزب پان ايرانيست ، چاپ اول ، تهران ١٣٧٨ هـ.ش ، ص ١٠٩ وما بعدها.

حوالى سنة ١٣٧٠ هـ. ق (١٣٣٠ هـ. ش = ١٩٥١ م) من ذوى الميول اليسارية، بل وامتد تأثيره إلى طلاب المدارس الثانوية وموظفى الحكومة [١].

ثالثاً: المصاعب الكثيرة التى واجهها "مهدى" فى بداية حياته، وأهمها الفقر الذى عانى منه فى شبابه، حتى أنه كان يسكن فى حجرة واحدة مع زوجته وأولاده، ومعاناته من واقعه الاجتماعى الذى جعله فى القاع من طبقات المجتمع. وهو ما دفعه إلى الانضمام لحزب توده الذى كان يدعو إلى مبادئ اشتراكية تضع الفقراء والطبقات الكادحة على أول قائمة اهتماماتها[٢].

وقد تسبب انضمامه لهذا الحزب فى اعتقاله، فبعد عدة أشهر من انقلاب (٢٨ مرداد ١٣٣٢ هـ. ش)[•] لم تكن شبكة حزب توده قد تفككت وكانت تمارس نشاطها بشكل سرى، وبالتدريج تم كشف جماعات الحزب، وتم القبض على "مهدى" ورفاقه[٣].

---

(١) يد الله قرايي : چهل وچند سال با اميد، ص ٤٦ وما بعدها.

(٢) يد الله قرايي : چهل وچند سال با اميد، ص ١٢٥.

(•) تم هذا الانقلاب فى (٢٢ أغسطس ١٩٥٣ م) على يد الضباط الساخطين على حكومة مصدق وقاموا بالسيطرة على الأمور فى طهران بالتعاون مع جهات أجنبية، وألقى القبض على مصدق وحكم عليه بالسجن ثلاث سنوات، وقد تحمل حزب توده وزر هذه المرحلة، فتم القبض على خمسة آلاف عضو من أعضائه، وأعدم أربعون، وحكم بالسجن المؤبد على مائتين، وفقد الحزب كل جذوره فى الجمعيات المهنية ونقابات العمال.

(حسين فردوست : ظهور وسقوط سلطنت پهلوى، جلد اول،چاپ هشتم، تهران، ١٣٧٤هـ. ش، ص ١٧٦، ١٧٧).

للمزيد انظر :

پروفسور پيترآورى : تاريخ معاصر ايران (ازكودتاى ٢٨ مرداد١٣٣٢ تا اصلاحات ارضى)، ترجمة محمد رفيعى مهرآبادى.

جواد منصورى : تاريخ قيام پانزده خرداد به روايت اسناد ، جلد اول ، چاپ اول ١٣٧٧هـ.ش ، ص ١٩ .

(٣) المرجع السابق : ص ٥٠.

لم تكن مصاعب السجن تلائم طبع اخوان، وكان يتوق إلى الحرية كطائر حبيس في قفص، ولذلك نراه فى بداية سجنه المؤقت يعلن أنه يرغب فى الحرية بأى ثمن فيقول فى بداية غزلية بعنوان (مارابس) بمعنى (كفانا) :

لو أن الأيام تحررنا من قفصنا هذا لكفانا قنينة الخمر وصوت النغمات الوترية[١]

وبالفعل اطلق سراحه بعد أربعة أيام.

وكان "مهدى" ينشر اشعاراً فى جريدة (نامه رزم) تحت اسم مستعار وشرح فيها أحداث السجن والمصاعب التى واجهته وتواجه غيره، وكيف ينتزعون الاعترافات من المعتقلين، ووسائل التعذيب، وكانت هذه الأشعار سبباً فى غضب القائد العسكرى لطهران، والذى أيقن أن هذه الأشعار لابد وأن تكون لأحد هؤلاء المعتقلين الذين أطلقوا سراحهم، وإلا لما استطاع أن يرسم هذه الصورة الدقيقة لما عليه حال المعتقلين، ولهذا أمر بالبحث عن ذلك الشاعر وإلقاء القبض عليه[٢].

ولأن هذا الشعر كان فى أسلوب حديث فقد تعقبوا رائد الشعر الجديد (نيما يوشيج) وأحضروه إلى الحاكم العسكرى فى طهران الذى سأله : لمن يكون هذا الشعر؟ فقرأ نيما الشعر وقال "إنه لمهدى اخوان ثالث الذى كان قد أحضر لى هذا الشعر منذ عدة ليال لتصحيحه" وعلى الفور أُلقى القبض على "مهدى" الذى عذب بشدة حتى فقد الوعى، فنقلوه إلى سجن مؤقت، وبعد ذلك نقلوه إلى المعتقل[٣].

وهناك نظم شعراً بخصوص هذه الواقعة، هاجم فيه "نيما" وكان عبارة عن قصيدة بعنوان " براى دختركم لا له وآقاى مينا" أى (إلى ابنتى الصغيرة لا له والسيد مينا)، وهو فى هذا الشعر يتحدث عن واحد من كبار الشعراء، والذى اعتقد أنه سجن بسبب اعترافاته، وتنتهى هذه القصيدة بقوله :

---

(١) اگررها كندايام ازين قفس مارا سبوى باده وگلبانگ چنگ بس مارا
(ديوان ارغنون. چاپ دهم. تهران : انتشارات مرواريد، ١٣٧٥ هـ. ش، ص ١٣).

(٢) عباس منصور: يادى از اخوان ثالث، مجلهٔ روزگارنو، دفتر ششم، شماره مسلسل ١٢٨، شهريور ١٣٧١ هـ. ش، ص ٦٤.

(٣) المرجع السابق : ص ٦٤.

ارفعى يديك الصغيرتين تلك

إلى الله

واجلسى وادعى معى على السيد مينا! [1]

ولا يخفى أن المقصود بالسيد (مينا) الذى يريد من ابنته أن تدعو عليه هو نفسه (نيما)، يقول مهدى فى حاشية هذه القصيدة " فى الأصل وفى الطبعة الأولى مكان "مينا" اسم آخر بنفس الحروف وترتيب آخر، ولظروف اجتماعية خاصة وبعد موت ذلك العزيز العظيم كان هذا التغيير لازماً"[2].

وجاء ذلك التعديل فى الطبعة الرابعة لمجموعة زمستان.

لم يتوقف نشاط مهدى الأدبى رغم المعاناة التى كان يلاقيها فى السجن بل أثمرت هذه الفترة عن مجموعة كبيرة من القصائد، ضمنها مجموعاته المختلفة، وبالإضافة لهذا شارك فى الاعتصامات التى كان أعضاء حزب توده يقومون بها فى السجن بسبب المعاملة السيئة للمسجونين من تعذيب واهدار لآدميتهم[3].

فى هذه الأثناء كان "جهانكير تفضلى " صاحب جريدة (ايران ما) فى أمس الحاجة إلى "مهدى" لكى يساعده فى إصدار الصفحة الأدبية فى هذه الجريدة، ولهذا سعى لدى السلطات من أجل إطلاق سراح "مهدى" ، وقد أشار مهدى إلى مساعى "تفضلى" فى قصيدة: "مارابس" (كفانا) التى يرمز فيها إلى "تفضلى" باسم (آسمان) بمعنى السماء، وهو الاسم الذى كان تفضلى يذيل به أعماله، يقول مهدى :

أنا برعم الفن، انظر الظلم لقد جعلنا الفلك

أسرى لمخلب حفنة من الشوك والقش

---

(١) وآن دستهاى كوچكت را

سوى خدا كن

بنشين وبا من خواجه مينا رادعاكن !

[مجموعة زمستان چاپ پانزدهم تهران : انتشارات مرواريد، ١٣٧٦ هـ.ش ص ٩٦.]

(٢) " حاشية قصيدة بعنوان براى دختركم لا له وآقاى مينا، مجموعة زمستان، ص ٩٦.

(٣) يد الله قرايي: چهل وچند سال با اميد، ص ٥٣.

فلا أمل لنا فى أى شخص يا "اميد"

سوى "آسمان" الذى يعرف نجمى[1].

ووافق الحاكم العسكري، بشرط أن يقدم مهدي طلب العفو مكتوباً بالشعر وعندما أبدى مهدى دهشته من كتابة الطلب شعراً، قال له الحاكم العسكري: أتكتب عن التعذيب شعراً، ولا تكتب طلباً للعفو؟! [2] لكن مهدي رفض أن يكتب تعهداً على نفسه، فتأخر خروجه من السجن ستة أشهر أخرى. [3]

وهكذا قلت محاولات (جهانكير تفضلي) لإخراج "مهدي" من السجن، ولم تفلح محاولات والدة مهدي في إقناعه بتقديم طلب العفو، وقد سجل الشاعر هذه الواقعة في قصيدته "نادر يا اسكندر" في قوله:

– وفي النهاية تجعل إصبعاً لها مثل قلم وتجعل راحة اليد الأخرى مثل رسالة

لتقول لي بالرمز (اكتب واسترح) عجباً فأنت مجنون وعنيد [4]

وفي النهاية ضعفت مقاومة "مهدي"، ولم يستطع أن يحتمل حياة السجن فقدم إليهم قصيدة يعلن فيها أنه بريء من السياسة ومن حزب توده، وقد بدأ هذه القصيدة بهذا المطلع:

حتى متى أهدر عمري في السجن

وقد آن الأوان لكي أعيد التفكير

وإلام، أنظر من وراء القضبان إلى دموع

أمي وأختي مرتين كل أسبوع [5]

---

(١) شكوفهٔ هنرم، ظلم بين كه گردون كرد ند اسير پنجهٔ يک مشت خار وخس مارا

جز " آسمان" كه بود آشناى اخترمن ∴ " اميد" اميد نباشد به هيچكس مارا.

(ديوان ارغنون ، ص ١٤).

(٢) عباس منصور : يادى ازاخوان ثالث، ص٦٥.

(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٤) آخر انگشتي كندچون خامه اي دست ديگررابسان نامه اى.

گويدم "بنويس وراحت شو" به رمز توعجب ديوانه وخود كامه اى.

(آخر شاهنامه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مرواريد، ١٣٥٤ هـ.ش، ص٢٢.)

(٥) آواز چگور : ص ١٣١ .

تاچند عمر خويش به زندان هدركنم

هنگام آن رسيد كه فكرديگركنم.

تاچند، هفته اى دوكرت پشت ميله ها

براشگ هاى مادر وخواهر نظركنم

وقد أدرج في نهاية هذه القصيدة بيتاً معناه:

لست مجنوناً لأترك تراب الوطن

المملوء بالذهب وأعمل بالزراعة في كنگور [١]

ويبدو أن الحاكم العسكري واعوانه لم يفهموا هذا البيت وإلا لبقى مهدي في السجن.

وفى البيت اشارة للشعر الشهير القائل :

(يابيا با يزيد بيغت كن   يا برو كنگور زراعت كن)

ومعناه : تعال وبايع يزيد

أو اذهب إلى كنگور واعمل بالزراعة

وكأن مهدى يريد أن يوضح مدى استياءه وحزنه من هذه القصيدة فهى تساوى عنده مبايعة يزيد بن معاوية.

وبعد أن خرج مهدي من السجن لم يلتحق بعد ذلك بحزب (توده) ولا بأي حزب آخر واعتزل الأعمال السياسية واتجه للبحث عن طريق للعيش والتحق بجريدة (ايران ما) [٢] وكان يشرف على إصدار الصفحة الفنية والأدبية بالجريدة، وظل ملازماً وقتاً طويلاً لصاحبها الذي كان سبباً أساسياً لتحرره من السجن.

هذا بالإضافة إلى مشاركته بالكتابة في العديد من الصحف والمجلات؛ منها جريدة (جهان)، ومجلة (بامشاد) والتي نشرت له اشعاره وكتاباته النقدية. [٣]

المرحلة الثالثة من حياة مهدي

كان "مهدي" قد بدأ نظم الشعر على طريقة "نيما" عام ١٣٣٣ هـ. ش(١٣٧٣ق= ١٩٥٤م) وكان يسمى الشعر الجديد نيمائي، وفي عام ١٣٣٥هـ.ش (١٣٧٥هـق=١٩٥٦م) نشر مجموعته الشعرية الثانية باسم "زمستان"(الشتاء) وفيها

---

(١) المرجع السابق: نفس الصفحة.

مجنون نيم كه خاك وطن را، كه پرزراست

بگذا رم وزراعت دركنگور كنم

(٢) المرجع السابق ص ٦٤.

(٣) يد الله قرايى: چهل وچند سال باميد، ص٥٦.

بدايات الحركة التجديدية في ميدان الثقافة والفن في ذلك الوقت، وبنشر هذه المجموعة عرف مهدي باسم الشاعر النيمائي. (١)

بعد نشر مجموعته (زمستان) عرف "مهدي" بين أهل الفكر والأدب والفن وأصبح له اسم شهير عند الخاصة والعامة، وتعرف بعدها في نفس العام على "إبراهيم گلستان" وبتعرف مهدي على "گلستان" تبدأ مرحلة جديدة من حياته. (٢)

فقد عمل مهدي في مؤسسة (گلستان فيلم)، وأصبح صديقاً حميماً لـ" گلستان" وسافر معه إلى (خوزستان)، وعمل في استوديو "گلستان"، وكان يقوم بضبط الصوت ومراجعة الحوارات وترجمات الأفلام وقد نظم "مهدي" في هذه السنوات جزءاً من أهم وأفضل أشعاره التي طبعها ونشرها في المجموعتين (ارغنون) و(زمستان) (٣).

وفي عام ١٣٣٦هـ.ش (١٣٧٦هـ.ق = ١٩٥٧م) عمل مهدي في الإذاعة الإيرانية بمساعدة أحد المسئولين العاملين فيها، وكانت مهمته مراقبة التسجيلات التي تبث من الإذاعة، وذلك لمراقبة صحة الإلقاء وسلامة استخدام اللغة. (٤)

وفي عام ١٣٣٨هـ.ش (١٣٧٨هـ.ق = ١٩٥٩م) طبع "مهدي" ثالث مجموعاته الشعرية وأجملها بعنوان (آخر شاهنامه) وتنقسم هذه المجموعة إلى ثلاثة أقسام: الأول شعر اجتماعي وسياسي بلغة التمثيل، والثاني شعر غزل بلغة بسيطة وعفيفة وذو نظرة عميقة في البيئة والكون، والثالث شعر في وصف الطبيعة بصور جميلة. (٥)

---

(١) آوازچگور: ص٦٤ .

(٢) آوازچگور: ص٦٥ .

(*) إبراهيم گلستان : ولد عام (١٣٠٤هـ.ش=١٩٢٢م) بشيراز، وتخرج في جامعة طهران، ونشر عدة مجموعات قصصية، وترجم عدداً من الأعمال من الأدب الأمريكي، وأنتج العديد من الأفلام السينمائية. (المرجع السابق ص٦٦).

(٣) آوزاچگور: ص٦٦، ٦٧.

(٤) يد الله قرايى : چهل وچند سال باميد، ص٦٤

(٥) آوازچگور: ص٦٨ وما بعدها

وقد وصل "مهدي" في تلك الأعوام لمنزلة كبيرة ومقام عال في الأدب وفي نفس العام ولد اول ابن صبي له وكان قد رزق قبله ببنت اسمها (لاله) وأسماه (توس).[1]

وكان مهدي سعيداً بعمله في الإذاعة، وفي عام ١٣٤٠هـ.ش (١٣٨٠هـق=١٩٦١م) عهد إليه بعدة برامج فكان يستطيع توصيل شعره ولغة قلبه للناس مباشرة، وكان يقدم برنامجاً أدبياً يكتبه بنفسه. [2]

وفي عام ١٣٤٢هـ.ش (١٣٨٢هـ.ق = ١٩٦٣م) ولدت ابنة مهدي الثالثة وأسماها (تنسگل) ولكنها توفيت بعد أربعة أيام. [3]

وفي عام ١٣٤٤ هـ.ش (١٣٨٤هـ.ق = ١٩٦٥م) نشر مهدي المجموعة الشعرية الرابعة (ازاين اوستا) وتكمن أهمية هذه المجموعة في

أولاً: وضوح تأثر مهدي بأسلوب "نيما" وكتابة هذه المجموعة بما يسمى بـ(الأسلوب النيمائي)

ثانياً: الخاتمة النقدية الموجودة في نهاية هذه المجموعة. [4]

وحتى هذا الوقت كان مهدي يضع اسمه كاملاً على أشعاره، حتى اختار له شاعر خراسان المعروف (نصرت منسي باشي) تخلصه الشهير الذى عرف واشتهر به فيما بعد وهو (م. اميد)، حيث حرف الميم هو بداية اسم مهدي و(اميد) تعني بالفارسية الأمل. [5]

وفي نهاية نفس العام ١٣٤٤ هـ.ش (١٣٨٤ هـ. ق = ١٩٦٥ م) دخل مهدي السجن للمرة الثانية وفي هذه المرة لم يكن مسجوناً سياسياً حيث كان قد انفصل تماماً عن حزب توده ولم يعد له أي نشاط سياسي، ولكنه سجن لأسباب شخصية، وتتلخص هذه الأسباب في خلاف مع أحد جيرانه.

---

(١) المرجع السابق: ص٧٠

(٢) المرجع السابق : ص٧٢

(*) تنسگل: اسم نوع من الفاكهة من أسرة البرقوق والكريز وهي فاكهة كثيرة ولطيفة منتشرة في أنحاء خراسان ويقال لها "تن ازگل" .

(٣) آوازچگور: ص٧٢ .

(٤) اميدي ديگر: ص٨ .

(٥) محمد باقر برقعي : سخنوران نامي معاصر ايران، ص٣٥٣ .

وعلى إثر هذا الخلاف توجه الجار إلى المحكمة التي استدعت "مهدي" للمثول أمامها ولكنه لم يذهب بسبب مشورة أحد معارفه والذي كان قد هون له من أمر المحاكمة، وبالفعل لم يحضر جلسات المحكمة، وحكم عليه بالسجن ستة أشهر، وعندما أيقن مهدي أنه يجب أن يأخذ الأمر بجدية كان الحكم قد أصبح واجب النفاذ، ولم يعد أمامه إلا التنفيذ[١].

وقد أمضى "مهدي" فترة السجن هذه بثبات مختلف، وكأنه قد ذهب إلى مجلس عزاء بقدميه وفي النهاية ألقى السلام وخرج[٢].

فقد كان مهدى اخوان في هذه الفترة شاعراً شهيراً، ومفكراً ناضجاً، لذا فقد صار في سجنه مشاهداً لعصره، فلم يتجول فقط في فناء السجن الصغير، بل كان يغوص في أعماق المجتمع الايراني ويطلع على أحداثه من خلال نماذج مختلفة من المساجين ذوي التهم المختلفة ولم تنقض الأشهر الستة إلا وقد أنتج مهدي مجموعة من الأشعار يرى البعض أنها تضاهي في رفعتها (بوستان السعدي)[•] [٣]

---

(١) يد الله قرائي: چهل وچند سال باميد، ص٧٤ .

(٢) المرجع السابق: ص٧٥ .

(•) السعدى الشيرازى : هو شرف الدين مصلح بن عبد الله الشيرازى، ولد فى مطلع القرن السابع الهجرى فى شيراز، نشأ فى أسرة متدينة ، وتلقى علومه الأولى فى شيراز، ثم رحل إلى بغداد حيث أكمل دراسته فى المدرسة النظامية ثم ترك بغداد إلى اصفهان، قام برحلات واسعة تنقل فيها فى بلاد المشرق الإسلامى لفترات طويلة ، وتوفى السعدى فى موطنه شيراز، وهو من كبار الشعراء الإيرانيين ، ورائد الشعر التعليمى الأخلاقى، وله إنتاج ضخم من الشعر والنثر، فقد ترك شعراً متميزاً فى ديوانه " بوستان" وإنتاج نثرى فى " گلستان" ، وقصائد فارسية وعربية وغزليات صوفية، وقد جمعت أشعاره العديدة فى كتاب واحد يعرف بالكليات. (دكتر ذبيح الله صفا : گنج سخن، جـ٢ ، تهران ١٣٣٩ هـ.ش ، ص ١٥٧) .

للمزيد انظر :

- أمير دولتشاه السمرقندى : تذكرة الشعراء ، ط ليدن ١٣١٨ هـ = ١٩٠٠ م ، ص٢٠٢ وما بعدها .
- " كليات سعدى شيرازى " : (طبعة فروغى) طهران ١٣٢١ هـ. ش.

(٣) يد الله قرائي : ص٧٦ .

وإن كانت هذه مبالغة واضحة ولكن مبعثها التشبيه فـ "سعدي" شاعر عظـيم والنـاس يشبهون الأعمال الجيدة بأعماله.

ولكن من السلبيات التي عادت على أسرة "مهدي" الحالة المادية التـي تـدهورت بسبب سجنه، وكانت أسرته شديدة الاحتياج الى المال، وكان بعض أصدقائه يـساعدون أسرته مادياً أثناء غيابه عنهم. (١)

وفي عام ١٣٤٨ هـ.ش (١٣٨٨ق = ١٩٦٩م) قام "مهدي" بطبـع ونـشر مجموعتـه الشعرية "پائيز در زندان"(الخريف فى السجن)، وقد دعى "مهدي" في نفس العام للعمل في التليفزيون الإيراني بـ (عبدان) في (خوزستان) وقد قبل "مهدي" نظـراً للظـروف المعيشية الصعبة التي كان يعاني منها في ذلك الوقت وانتقل مع أسرته الـى (عبـدان) وظل يعمل هناك في تلفزيون عبـدان حتـى عـام ١٣٥٣ هـ.ش = (١٣٩٣ ق = ١٩٧٤م). وقد نشر في هذه الآونة كتاب "عاشقانه ها وكبود" وفـي عـام ١٣٥٠ ش = (١٣٩٠ق=١٩٧١م) ولد ابن مهدي الثالث واسـماه (مـزدک علـى) أراد مهـدي أن يستخرج له شهادة ميلاد ولكنهم رفضوا فى مصلحة الأحوال قيد اسم (مزدک علـى)، ولكن مهدى أصر على قيد ابنه بهذا الإسم الذى يريده وتعصب واحتد عليهم قائلاً " أيها السيد لو أن مزدك هذا يعنى ذئباً لما كنت ستمتنع عن إصدار شـهادة مـيلاد باسـم (گرگ على) أى (ذئب على) ولكنك ترفض أن تكتب (مزدک على) (٢).

وفى عام ١٣٥٣ هـ.ش (١٣٩٣ هـ.ق = ١٩٧٤ م) بينما كان "مهدى" مشغولاً بإعداد برامج التلفزيون بعبدان، حدث فجأة ما لم يحمد عقباه، فقد توفيت ابنته الأولـى (لاله) وهى الابنة الكبيرة التى لطالما ناشدها مهدى فى أشعاره، وقد توفيت على إثـر حادث أليم، فقد غرقت فى نهر (الكرج) وقد غرق وراءها ابن عمها "ناصر" عندما ألقى بنفسه لينقذها ولكن تدافع المياه وقوتها جعله يغرق أيضاً، وكان هذا الحادث أليماً علـى نفس "مهدى" لذا فقد ترك العمل فى تلفزيون عبدان عائداً إلى (طهران). وكـان هـذا الحادث سبباً رئيساً فى التشاؤم الذى ظهر فى أشعار مهدى بعد ذلـك، وقـد تغيـرت شخصية مهدى بعدها وكأنه قد انكسر فى أعماقه وأصبح يائساً من حياته(٣).

---

(١) آوازچگور: ص٧٧، ٧٨

(٢) آوازچگور : ٨٦، ٨٧.

(٣) آوازچگور : ص ٨٧، ٨٨.

عمل "مهدى" بعد عودته إلى (طهران) فى التلفزيون الوطنى الإيرانى، وفى عام ١٣٥٦ هـ. ش (١٣٩٦ ق = ١٩٧٧ م) دعى للتدريس بالجامعة، وكان يدرس شعر السامانيين والشعر الحديث(١).

كان مهدى قد أعاد نشر المجموعة التى نشرها من قبل بعنوان "پائيز در زندان" بعنوان جديد "در حياط كوچك پائيز، درزندان" (فى فناء الخريف الصغير ،فى السجن) وأضاف لها أشعاراً جديدة ، وذلك عام ١٣٥٥ هـ. ش (١٣٩٥ق = ١٩٧٦ م)(٢).

وفى عام ١٣٥٧ هـ.ش (١٣٩٨ هـ.ق = ١٩٧٨ م) تم طبع ونشر منظومة "زندگى مى گويد : اما باز بايد زيست... "(تقول الحياة:لكن يجب أن نبقى أحياء)، وأيضاً المجموعة الشعرية "دوزخ، اماسرد"(جحيم ، لكن بارد) على شكل كتابين منفصلين، وفى نفس العام نشرت لمهدى مجموعة من المقالات الأدبية التى كتبها حول " نيما" وأوزانه الشعرية تحت عنوان " بدعت ها وبدايع نيما يوشيج" (٣).

وظل " مهدى " يعمل فى الجامعة حتى قيام الثورة الإسلامية عام (١٣٥٨ هـ .ش = ١٩٧٩م)، كان مهدى فى قمة نجاحه وشهرته كشاعر، وكان أول آثارها عليه انقطاع راتبه وتأخر نشر أعماله أيضاً، فقد انشغلت سوق الكتب فى إيران بأعمال المفكرين الإسلاميين، وهى الكتب التى كانت مقبولة من رجال الثورة الذين كانوا يشجعون نشر الكتب التى تدعم أفكارهم(٤).

وقد عمل "مهدى" فترة فى هيئة النشر والتعليم للثورة الإسلامية (سازمان انتشارات وآموزش انقلاب اسلامى) فرانكلين سابقا، ولكن عمله هذا لم يستمر طويلاً واستقال منه بعد فترة قصيرة(٥).

---

(١) آوازچگور: ص ٨٨.

(٢) اميدى ديگر: ص ٩.

(٣) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(٤) يد الله قرايى: چهل وچند سال با اميد، ص ٩١.

(٥) آوازچگور: ص ٨٩.

ورغم حالة الركود التى أصابت "مهدى" بعد الثورة فإنه لم يفقد الأمل فى أن تقيم هذه الثورة مدينته الفاضلة، التى ستبعث فيها أمجاد إيران القديمة، ولكن سرعان ما تبدل أمله إلى يأس وذلك لأن الحكومة الإسلامية قد جددت وأعادت ما كان يطلق عليه مظاهر الغزو العربى لإيران(١).

وعاش "مهدى" بعد الثورة حياة أكثر خلوة وانزواء ولم يحدث فى حياته شئ مهم ولم يكتب شعراً متميزاً، ولكن من أهم الأحداث التى وقعت فى ذلك الوقت أنه فى بداية عام (١٣٦٩ هـ.ش = ١٩٩٠ م) سافر إلى المانيا بدعوة من المسئولين الثقافيين هناك، ليقرأ أشعاره فى حفل أقيم لتكريمه، ومن ألمانيا سافر إلى بريطانيا بدعوة من صديقه "إبراهيم گلستان" وهناك قضى عدة ليال مع أصدقائه وجلس أيضاً مع الإيرانيين المقيمين فى لندن وقضى معهم ليلة يتكلم وينشد الشعر. ومن بريطانيا سافر إلى الدنمارك والسويد، وفى (اسلو) تم تكريمه ، وأجرى العديد من البرامج والمقابلات، وذهب بعدها إلى النرويج ثم عاد إلى الدنمارك، ودعاه أصدقاؤه المقيمون فى باريس إلى فرنسا، وهناك قضى سهرة شعرية فى (المعهد الوطنى للحضارات الشرقية)، بعد ذلك عاد إلى بريطانيا، ومنها سافر عائداً إلى إيران.

وكان سفر "مهدى" فى عام ١٣٦٩ هـ.ش = ١٩٩٠ م إلى أوربا بمثابة تجديد لصداقاته القديمة، وقد سعد " مهدى" بلقاء أصدقاء شبابه، خاصة وأنهم استقبلوه استقبالاً شديد الحفاوة مفعماً بالحب ، وكان هذا السفر أول وآخر سفر لمهدى ؛ والذى استمر عدة أشهر، وانتهى طعم حلاوة السفر بمرارة المرض، فقد مرض "مهدى" مرضاً شديداً عند عودته إلى إيران، وتم نقله لمستشفى (مهر) فى طهران .

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٠، ٩١.

وبعد الرقود على فراش المرض عدة أيام توفى "مهدى اخوان ثالث " فى الساعة العاشرة والنصف مساءً من يوم الأحد الرابع من (شهريور) عام ١٣٦٩ هـ.ش الموافق السادس والعشرون من شهر أغسطس عام ١٩٩٠م ، ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه فى (مشهد)، وهناك دفن فى حديقة مدينة (طوس) بجوار قبر "أبى القاسم الفردوسى" (•) (١).

(•) أبو القاسم الفردوسى : من أشهر شعراء الفرس ومن أكثرهم تعصباً وحباً للأمجاد الإيرانية، ارتبط اسمه بالشعر الحماسى وبالملحمة الحماسية الوطنية " الشاهنامة" ، ولد الفردوسى عام ٣١٩ هـ فى طوس بخرسان ، وتوفى عام ٤١١ هـ، دفن فى طوس، وقد نظم الشاهنامة كما صرح هو فى ستين ألف بين من الشعر فى الفن المثنوى، وتضم المنظومة الأمجاد الإيرانية من العصر الأسطورى ووصولاً إلى التاريخ الحقيقى حتى ينهى عهد آخر الملوك الساسانيين ويصل إلى الفتح الإسلامى لإيران. وللشاهنامة أهمية تاريخية وشعبية وأدبية، وقد أوجدت مجالاً خصباً للأدباء والشعراء ، سواء فى مجال الترجمة أو مجال نظم الشعر على غرارها. (نظامى عروضى السمرقندى : چهار مقاله، طبعة القزوينى ليدن ١٣٢٧ هـ.ش = ١٩٠٩ م ، ص ٤٧ وما بعدها.

(١) آواز چگور : ص ٩٢ – ٩٤.

المبحث الثانى

الإنتاج الأدبى لمهدى اخوان ثالث

أولاً : الإنتاج الشعرى

ثانياً : الإنتاج النثرى

الإنتاج الأدبى للشاعر مهدى اخوان ثالث

تنوع إنتاج "مهدى اخوان ثالث" بين الأشعار والكتابات النثرية، فقد كتب أعمالاً كثيرة، لم تقتصر على الشعر بل تعدته إلى النقد الأدبى، والقصة القصيرة، وأدب الأطفال، فقد كان مهدى ناقداً؛ وصحفياً فى بعض الأوقات، لذا فقد نالـت كتاباتـه النقديـة شـهرة واهتماماً، يعلو لمرتبة شهرة أشعاره، وعلى الرغم من أن البحث يتناول أشعاره إلا أن أهمية كتاباته النثرية تدعونا للإلمام بها وذلك لأن الشاعر يعرض خلالها آراءه النقديـة فى الشعر الجديد وآراء الشاعر المجدد "نيما"، لذا فسوف اتناول بالتعريف الإنتاج الأدبى لمهدى كاملاً شعراً ونثراً، وفيما يلى إنتاجه الشعرى ثم النثرى.

أولاً : الإنتاج الشعرى

يتنوع إنتاج مهدى الشعرى ما بين التقليدى والجديد، يبدأ حياته بالشعر التقليدى وينهيها أيضاً به، وبينهما تنوع الإنتاج ما بين الأسلوب التقليدى وأسلوب الشعر الحر (الـشعر النيمائى) وقد بدأ مهدى بنظم الشعر جدياً عام ١٣٢٥ ش (١٣٦٥ ق = ١٩٤٦ م).

* مجموعة (ارغنون) أى (الأُرغُـن) :

صدرت أول مجموعة شعرية فـى عـام ١٣٣٠ ش (١٣٧٠ ق = ١٩٥١م) بعنـوان (ارغنون : الأُرغُن)، وكانت حصيلة خمس أعوام مضت، وهى بداية تقليدية وجاء فى قوالب مختلفة منها الغزل، والقصيدة، والرباعى، والقطعة وغيرها، ولكنهـا أوضـحت استعداد مهدى العالى للنظم ، وقد كانت أول تجربة غـزل بعنـوان " حجـت بـالغ" عام ١٣٢٥ هـ. ش (١٣٦٥ هـ.ق = ١٩٤٦ م)، وكانت موفقة بالنسبة لشاعر شـاب مبتدئ ، وكان هذا نفس العام الذى اسست فيه جمعية خراسان الأدبية" انجمـن ادبـى خراسان"، وقد التحق بها مهدى وتعلم فيها نظم الأشعار، ولكنه لم يكن يـنظم بمهـارة فنية عالية، لذلك لا يتضح الطريق الأدبى المميز لمهدى ولا وجهته السياسية فى أشعار الطبعة الأولى من مجموعة "ارغنون"، ولكن مهدى حـذف بعـد ذلـك جـزءاً مـن أشـعار هـذه المجموعـة وأضـاف بعـض الأشـعار التـى نظمهـا

بعد عام ١٣٣٠ ش (١٣٧٠ ق = ١٩٥١م)، ومجموعة "ارغنون" الذى فى أيـدينا الآن الطبعة العاشرة التى طبعت عام ١٣٧٥ ش (١٤١٥ ق = ١٩٩٦م) (١).
وهو يشتمل على ١٥٤ قطعة شعر، عبارة عن ٨٥ غـزل، ١٣ قـصيدة، ٤٢ قطعـة، ٧رباعى، ٥ مثنوى، ٢ تركيب بند.

وقد نظم مهدى بعض قصائد هذا الديوان مثل "عصيان"، " خطبهٔ ارديبهشت" و "شـب" بأسلوب الشعر الخراسانى، وتقليداً لقصائد شهيرة قديمة فى الأدب الفارسى الكلاسيكى. وكان مهدى ملماً بدقائق وخصائص لغة الشعر القديم، وهو فى سن صغيرة منذ الثامنة عشر من عمره، وعلى معرفة عميقة بالقواعد القديمة، مما كان له أثره فى التقليد أيضاً ففى قصيدة "خطبة ارديبهشت " ظهرت قدرته وتمكنه فى ترك أثر حتـى فـى تقليـد القدماء(٢)، فيقول:

عندما يرفض الزمـــــان ميثاق فرودين
يتكىء ارديبهشت إلى المسند
يقال أن فرودين، رضى الله عنه، ذهب
حتــــى يمتد منزله فى الجنـــة
قال الـــــربيع إنه يجب لفروديـــن
أن يجعل العالــم كأنه الخلد المخلـــد (٣)

---

(١) آوازچگور: ص ٩٧.
(٢) آوازچگور: ص ٩٩ : ١٠١.
(٣) ارغنون : چاپ دهم ١٣٧٥ هــــ.ش، چـاپ گلـشن، انتـشارات مرواريـد، تهـران، ص ١٣٢، ص ١٣٣.

منشور فـرودين چوزمان رد كند همى
ارديبهشت تكيه به مسند كند همى
گويا كه فرودين، رضى الله عنه، رفت
تا بهشت خانهٔ سر مد كند همى
جدم بهار گـفت كـه بايست فرودين
عالــم بسان خلد مخلد كند همـى

هذه القصيدة نظمها مهدى على منوال قصيدة للشاعر "منو جهرى الدامغانى" فى وصف الربيع ومدح أبو حرب بختيار وهو من شعراء القرن الخامس الهجرى، ويقول منوچهرى :

النيروز يجعل الزمان جديداً

وبسبب حدائقه لم تعد حديقة إرم ذات قيمة

رأيه الصحيح ونيته واعتقاده

يجعل العالم كأنه الخلد المخلد (١).

وكان مهدى من الشعراء المجيدين فى العصر الحديث الذين نظموا الشعر فى القوالب القديمة، فقد كان شعره فى مجموعة " ارغنون" مزيجاً بين التقليد والإبداع لأنه لم يتقيد تماماً بالقدماء فى لغته ومعانيه، وبناء على ذلك فإننا نلاحظ فى نفس الأشعار الكلاسيكية إحساس وأفكار الشاعر المحدث أيضاً(٢).

وفى غزلية باسم "گله"(القطيع) يقول مهدى فى نهايتها :

يا اميد ليعزف قلبك الغزل بالطريقة القديمة

وليكن الفكر بلحن جديد. (٣)

وأسلوب شعر مهدى فى "ارغنون" يدلل على أنه شاعر له مستقبل وضاء، فمثلاً مثنوى "خان دشتى" واحد من أجمل أشعار مجموعة (ارغنون) وهو على شكل قصة صغيرة من الألم والمعاناة الإنسانية. هذا المثنوى نظمه "مهدى" فى عام ١٣٢٧ ش (١٣٦٧ ق = ١٩٤٨م) أي فى العشرين من عمره. وفيه كان يحاكى الكثير من أساتذة الشعر

---

(١) آوازچگور، ص ١٠٢.

نوروز روزكار مجدد كند همى

وزباغ خويش باغ ارم رد كند همى

رأى موافق ونيت واعتقاد او

عالم به سان خلد مخلد كند همى

(٢) ارغنون، چاپ دهم، ص ٢٩٥، ٢٩٦.

(٣) ارغنون : ص ٩٩ .

"اميد" دل ننوازد غزل به طرز كهن

به فكر باش كه آهنگ تازه سازكنى

العظام أمثال "الرودكى"(•)، "الفرخى"(•)، و"منوچهرى"(•) ولكن أشعاره كانت متأثرة بالمناخ العام المحيط به، لذا فقد أوضح فى ذلك المثنوى مشكلة اجتماعية كبيرة، فلم تكن أشعاره فى ذلك الوقت تتبع أسلوب القدماء فقط، لكن لمعانى كانت مستمدة من عواطفه وأفكاره[1]. وقد زاد اتجاه مهدى لشعر النقد الإجتماعى والسياسى بعد عام ١٣٣٠ ش.هـ وقد أضاف الشاعر أشعاره هذه على أصل الديوان "ارغنون" بعد الطبعة الأولى ابتداء من عام ١٣٣٢ ش (١٣٧٢ هـ. ق = ١٩٥٣ م)، وما بعدها ومنها شعر "گرفتار"(الاسير) عام ١٣٣٣ هـ ش (١٣٧٣ هـ. ق= ١٩٥٤ م) ، "خوشا"(ما أحسن) ١٣٣٢ هـ. ش، " چاره"(الحيلة)عام ١٣٣٣ هـ ش

(•) الرودكى : هو أبو جعفر بن محمد الرودكى (متوفى عام ٣٢٩ هـ/ ٩٤٠م) ولد فى قرية رودك بالقرب من سمرقند، يقال أنه حفظ القرآن فى الثامنة من عمره، كان من المقربين فى بلاط الأمير نصر السامانى، وهو شاعر عظيم فى إيران يسمى استاذ الشعراء، من آثاره الهامة كليلة ودمنة لكنها فقدت . انظر : (محمد عوفى : لباب الألباب ، طبعة برون، ليدن ١٣٢١هـ.ق = ١٩٠٣ م.

(•) الفرخى: هو أبو الحسن على بن جولوغ السجزى المتخلص بـ (الفرخى)، كان من كبار شعراء بلاط السلطان محمود الغزنوى . وقد أجاد الشاعر فن المدح والغزل ووصف الطبيعة وظل فى بلاط الغزنويين حتى توفى عام ٤٢٩ هـ.ق = ١٠٣٧ م فى عهد السلطان مسعود الغزنوى، وللفرخى ديوان كبير يشتمل على تسعة آلاف بيت وقد طبع الديوان أكثر من مرة وينسب له كتاب فى فنون الشعر اسمه " ترجمان البلاغة".

(دكتر ذبيح الله صفا : تاريخ ادبيات در ايران ، جلد اول ، تهران ١٣٤٢ هـ.ش ، ص ٥٣١ وما بعدها).

وللمزيد : بديع الزمان بشرويهٔ خراسانى: سخن وسخنوران ، جـ١ ، ص ١١١ وما بعدها، تهران ، ١٣١٨ هـ. ش.

(•) منوچهرى : هو أبو النجم أحمد بن قوص بن أحمد منوچهرى دامغانى) شاعر فارسى، توفى سنة ٤٣٣ هجرية، وأختار هذا الاسم نسبة إلى حاكم طبرستان الأمير الزيارى منوجهر بن كاووس وشمگير الملقب بفلك المعالى. ومن أشهر قصائده قصيدة لغز شمع وانتهى فيها إلى مدح العنصرى وهذه القصيدة مذكورة فى ديوان الشاعر. انظر : (ديوان منوچهرى دامغانى): طبعة محمد دبير سياقى، تهران ١٣٢٦ هـ.ش .

(١) آوازچگور : ص ١٠٣ : ١٠٥

و " مارابس"(كفانا)عام ١٣٣٣ هـ ش، وقد أشار فيها لفترة السجن الأولى حيث أُعتقل فى نفس العام.

وابتداء من عام ١٣٣٠ هـ. ش (١٣٧٠ هـ.ق = ١٩٥١ م) . كان "مهدى" قد تـأثر كغيره من الشعراء المعاصرين بالأسلوب النيمائى الجديد، فكتب ارهاصات كبداية لهذه التجربة، وكانت شعرا باسم "ياد"(الذاكرة) ، ونشره فى الطبعة الأولى من " ارغنون" ثم نقله بعد ذلك إلى أول المجموعة الشعرية "زمستان"، كـى يكـون " ارغنـون" شـاملاً للأشعار الكلاسيكية فقط، ولا يوجد به أى أسلوب آخر مختلف[1].

كل الأشعار التى ظهرت فيها بداية تأثره بالشعر الجديد موجودة فى مجموعة "زمستان".

مجموعة "زمستان" أى (الشتاء) :

صدرت أول طبعة لهذه المجموعة فى عام ١٣٣٥ ش (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦م) وفيـه محاولات جادة للشاعر فى الإقتداء بالأسلوب النيمائى الجديد، ولكنه يشتمل أيضاً علـى الشكل التقليدى وخاصة الرباعى، ومن أوائل المحاولات شعر باسم "سگها وگرگ هـا" (الكلاب والذئاب) وقد اقتبس أفكاره من أشعار "شاندور پتوفى" وهو شاعر ثورى وبطل قومى من المجر وقد كرس شعره وحياته للمطالبة بالحرية[2].

" سگ ها وگرگها" عبارة عن قصة تروى على لسان الكلاب والذئاب وهم يعانون بشدة ويتحملون البرد والجوع من أجل الحرية، فيقول فيها :

فى هذا البرد، الجوع ، نتجرع الألم
نسرع شاردين على الثلج ، كالرياح
لكننا لعزة الحرية
نحرس – نحرر – الحرية". [3]

---

(١) آوازچگور : ص ١٠٩، ١١٠.
(٢) آوازچگور: ص ١١٣.
(٣) مهدى اخوان ثالث : زمستان، چاپ پانزدهم، ١٣٧٦ ش، انتشارات مرواريد، ص ٦٩.
" درين سرما، گر سنه، زخم خورده،
دويم آسيمه سربر برف، چون باد
وليكن عزت آزادكى را
نگهبانيم، آزاديم، آزاد "

وقد بدأ مهدى هذا الشعر بوصف شدة البرودة فى الشتاء واتبع ذلك صوت الكلاب ثـم صوت الذئاب وهو فى ذلك متأثر بشعر "شاندور بتوفى" ويعتبر هذا الشعر من بـدايات نظم مهدى بالأسلوب النيمائى لكنه متأثر بالشكل الرباعى، فلا نحس أن الشاعر صادق الرغبة فى استعمال الشكل الحديث.

ويمكن تقسيم شعر مجموعة "زمستان" تاريخياً إلى قسمين : الأول أشعار قبل ١٣٣٢ ش (١٣٧٢ ق = ١٩٥٣ م) وفيها تعبير عن الانكسار السياسى الذى كان الشاعر يعانيـه فى هذه الفترة العصيبة.

والجزء الثانى بعد ١٣٣٢ ش وهو يعبر عن ألم ويأس "مهدى" فى السجن وبعد خروجه منه.

وأشعاره فى عامى ١٣٣٠ هـ. ش، ١٣٣١ هـ ش نجد فيها آثار التمرد والقتال مـن أجل الحرية والعصيان على الحكومات.

وفى مجموعة "زمستان" ست أشعار بتاريخ ١٣٣١ ش (١٣٧١ ق = ١٩٥٢م) أسماؤها "بى سنگر" (بلا ملجأ)، "شعر"، "سترون" (العقيم)، "نظاره"، "به متهابى كه برگورستان مى تابيد" (لشعاع القمر الذى يسطع على المقابر) و "سه شب" (ثلاث ليالى) ، وأكثـر القطع السابق ذكرها نظمها الشاعر فى القالب الرباعى مع إضافة بيت خـامس، وفـى شعر " سترون" (العقيم) يظهر المحاولة الجادة فى الاقتداء بالشعر النيمائى، فهو أقـرب أشعار هذه المجموعة من الأسلوب الجديد، يقول :

" فلتمطرى أيتها السحب الممطرة ! امطرى أيتها السحب الممطرة!

شفتاى اليابسة الظمآنة تشتكى منى "

" لكم، أيها الظمأى ! سوف أرتوى "

عاد صوت الرعد، مزمجرا مهيبا

ولكن الأمطار لم تأت..............

– " اذن لماذا لم تأت الأمطار ؟ "

جثمت الأيام بالعطش على أهل الصحراء

ومجموعات العطشى تسقط تدريجياً

– " فهل هذا

هو نفس السحاب المتلألئ بآلاف الأضواء ؟ "

وذلك الكهل قال بابتسامة حاقدة :

" يظلم الفضاء، ولكن لن تمطر مطلقاً".[1]

وعلى الرغم من محاولة مهدى الاقتداء بالأسلوب الجديد إلا أنه لم يلتزم تماماً بالقواعد الأدبية للشعر النيمائى ولا يعد النموذج السابق موافقاً للشعر النيمائى تماماً ولكنه يعتبر نقلة للشاعر إلى بداية طريق الشعر الجديد.

ولم تضم مجموعة زمستان أشعاراً لعام ١٣٣٢ ش، ولكنها ضمت العديد من الأشعار لعام ١٣٣٣ ش (١٣٧٣ ق = ١٩٥٤ م) ومنها " درميكده" (فى الحانة) " هرجا دلم بخواهد" (اينما يهوى القلب) "فراموش" (النسيان)، "فرياد" (الصراخ)، "اندوه" (الحزن) " مشعل خاموش" (المصباح المنطفئ) و"براى دختركم لاله وآقاى مينا" (لصغيرتى لاله والسيد مينا).

وقد استمر مهدى فى محاولات النظم بالأسلوب الجديد بعد "سترون" وقد نظم أجمل الأشعار بالأسلوب النيمائى فى عام ١٣٣٤ هـ. ش (١٣٧٤ هـ.ق = ١٩٥٥م).

---

(١) زمستان : سترون ص ٤٧، ٤٨.

- " ببار اى ابربارانى ببار اى ابربارانى!
شكايت مى كنند از من لبان خشك عطشانم. "
"شمارا" اى گروه تشنگان ! سيراب خواهم كرد "
صداى رعد آمد باز، بافرياد غول آسا
ولى باران نيامد.......

- " پس جرا باران نمى آيد ؟ "

- سر آمد روزها باتشنگى برمردم صحرا
كروه تشنكان دربچ پچ افتادند

- " آيا اين
همان ابرست كاندرپى هزاران روشنى دارد ؟ "
وآن پير گفت بالبخند زهرآ گين :

- " فضارا تيره مى دارد، ولى هرگز نمى بارد "

ونجد فى "فراموش" و"فرياد" و"اندوه" أقرب النماذج لأشعار نيما، ونذكر منها من شعر "اندوه" (الحزن) :

- لا ضياء عين لذئب كهل،
- ولا أنفاس غريبة فى قافلة متعبة وضالة؛
- بقيت فى صحراء شاسعة معزولة

وصامتة،

تحت الأمطار التى تهطل لساعات؛

فى ليل مفعم بالهموم والأحزان،

فقلبه مهموم مثل صحرائه [١].

وشعر "فرياد" نظمه الشاعر فى شهريور ١٣٣٣ هـ. ش (١٣٧٣ هـ.ق = ١٩٥٤م) فى السجن، وقد صور فيها بلاده بأنها بيته، وقد أضرمت فيه النيران فيقول:

أمسكت النار ببيتى، نار تحرق الروح

هذه النار تحرق كل مكان،

الستائر والمفروشات، حتى السدى واللحمة [٢].

وقد ظهر اليأس واضحاً فى نظم مهدى لمجموعة "زمستان"، خاصة وأنه بعد انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ هـ. ش صعب خروجه من السجن.

---

(١) زمستان : ص ٨٣.

نه چراغ چشم گرگى پير،

نه نفس هاى غريب كاروانى خسته وگمراه؛

مانده دشت بيكران خلوت وخاموش،

زير بارانى كه ساعت هاست مى بارد ؛

درشب ديوانهٔ غمگين،

كه چو دشت او هم دل افسرده اى دارد

(٢) فرياد : مجموعة زمستان، ص ٧٦.

خانه ام آتش گرفته ست، آتشى جان سوز

هرطرف مى سوزد اين آتش،

پرده ها وفرش هارا، تارشان باپود

وقد عرف مهدى كواحد من الشعراء المعاصرين الناظمين بالشعر النيمائى منذ ظهـور هذه المجموعة وطبعها للمرة الأولى، واهتم هذا الشعر بتـصوير الحالـة الاجتماعيـة لإيران فى ذلك الوقت، ولمهدى أشعار عدة بتاريخ ١٣٣٤ ش (١٣٧٤ ق = ١٩٥٥ م) مثل "جرقه" (الشرارة) "لحظه"، "روشنى" (النور)، "بيمار" (المريض)، "فسانه" (القـصة أو الخرافة)، "سرود پناهنده" (انشودة اللاجئ) "گرگ هار" (الذئب المسعور)، "زمستان" (الشتاء) وغيرها كثير، ويظهر فى هذه الأشعار الأسـلوب الجديـد ، و "زمـستان" أو "الشتاء" والتى يحمل الكتاب اسمها، واحدة من أشهر أشعار مهدى وأعظمها وأهمها فى هذه المجموعة، وبلا شك فإن هذه القطعة من أجمل الأشعار النيمائية التى تتجلى فيهـا الرمزية الناشئة عن عصر الضغط والاحتقان السياسى، وأيضاً هى لسان حال الـشعب فى هذه المرحلة، يقول فيها :

لا يريدون الرد على سلامك،

[الرؤوس فى الجيوب.

لا يخرج أحد رأسه للرد ورؤية الأصدقاء

لا تستطيع النظرة أن ترى سوى موطئ القدم،

فالطريق مظلم وزلق

ولو مددت يد المحبة لأحد،

لأخرج يده من تحت إبطه مكرهاً؛

فالبرد قارس جداً.

وإن يخرج النفس من الصدر الدافئ، يصير سحاباً مظلماً.

ويقف كالجدار أمام عينيك.

نفس كهذا، فأى عين لديك

أقريبة أم بعيدة عن عين الأصدقاء ؟

ويقول فى النهاية :

لا يريدون الرد على سلامك

الجو يحزن القلب، الأبواب مغلقة، الرؤوس فى الجيوب، الأيدى مختفية،

الأنفاس غمام،

القلوب متعبة وحزينة ،

الأشجار هياكل بللورية،

الأرض ميتة القلب، سقف السماء قصير،
الشمس والقمر ملوثان بالغبار،
إنه الشتاء[١].

فى نفس العام نظم " مهدى" أشعاراً أخرى مثل " بيمار"(المريض)، و " پاسخ"(الجواب). ومن الأشعار التى تستدعى الإهتمام وتلفت النظر فى هذه المجموعة شعر جميل يعبـــر عن تجربة شاعرية وحس رقيق للشاعر وهو شعر "لحظهٔ ديدار" وأيضاً نظمه الشاعر عام ١٣٣٤ هـــ. ش (١٣٧٤ هــ.ق = ١٩٥٥م)، فيقول مهدى فى (لحظة اللقاء) :

---

(١) زمستان : ص ٩٧، ص٩٩.
سلامت رانمى خواهند پاسخ كفت،

[سرها در گريبان ست.
كسى سربر نيارد كرد پاسخ گفتن وديدار ياران را.
نگه جزپيش پارا دي، نتواند،
كه ره تاريك ولغزان ست
وگردست محبت سوى كس يازى،
به اكراه آورد دست از بغل بيرون ؛
كه سر ما سخت سوزان ست.
نفس، كز گرمگاه سينه ميآيد برون، ابرى شود تاريك.
چوديوار ايستد درپيش چشمانت.
نفس كاينست، پس ديگرچه دارى چشم
زچشم دوستان دور يا نزديك؟
- سلامت رانمى خواهند پاسخ گفت.
هوا دلگير، درها بسته، سرها در گريبان، دستها پنهان،
نفسها ابر، دلها خسته وغمگين،
درختان اسكلتهاى بللور آجين،
زمين دل مرده، سقف آسمان كوتاه،
غبار آلوده مهر وماه،
زمستان ست.

لحظة اللقاء قريبة
أنا مجنون، ثمل
يرتعش، قلبى، ويدى
كأننى فى دنيا أخرى[1].

وفى مجموعة "زمستان" أربع قطع نظمهـا مهـدى عـام ١٣٣٥ ش = (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦م) هم قطعة " آب وآتش" (الماء والنار)، "آوازكرك" (صوت طائر السلوى)، "باغ من" (حديقتى)، "چاووشى" (حادى القافلة)، ويظهر أثر الأسلوب النيمائى واضحاً فى "چاووشى" خاصة، وفيها يشير الشاعر إلى ثلاث طرق موجودة فى المجتمع فى ذلك الوقت، فيقول:

ثلاث طرق بادية .
مكتوب بداية كل واحد على حجر،
الحديث الذى لا تقرأه على الآخر.
الأول : طريق الدعة والراحة والسرور
ملوث بالعار، لكنه يؤدى للمدينة والحديقة والعمران.
الثانى : طريق نصفه عار، نصفه شهرة،
إن ترفع رأسك؛ فالمتاعب ، وإن تهدأ : فالراحة
....
والثالث : طريق بلا رجوع، بلا نهاية[2].

---

(١) زمستان : لحظه ديدار، ص ١٣٤.
لحظه ديدار نزديك ست.
باز من ديوانه ام، مستم.
بازمى لرزد، دلم، دستم.
بازگوئى درجهان ديگرى هستم.
(٢) زمستان : چاووشى، ص ١٤٣، ١٤٤.
سه ره پيدا ست.
نوشته برسر هريك بسنگ اندر،
حديثى كه ش نميخوانى برآن ديگر.
نخستين : راه نوش وراحت وشادى =

ومهدى يختار الطريق الثالث، وهو يعلم أنه لا يستطيع أن يصل إلى آماله وأهدافه، لذا فهو طريق خرافي لا نهاية له، ولكنه يحاول أن يقود رفاقه فى الطريق الذى يؤدى بـــه إلى أرض السعادة والسرور.

فيقول : تعال نحمل زاد الطريق

ونسير فى الطريق

نحو الأرض التى رؤيتها ،

كشعلة النار،

تُجرى فى عروقى الدم السعيد الحى المتيقظ

وليس ذلك الدم الذى لدى؛ الهرم البارد المظلم والمريض[1].

ولكنه لا يعثر على هذه الأرض، فيأخذ فى الترحال من جديد، ولكن هذه المرة إلى حيث غربت شمس عظمتهم، وسقطت رايتهم، فيقول الشاعر:

تعال نحمل زاد الطريق

ونسير فى الطريق

أين ؟ أى مكان يبدو

إلى ذلك المكان الذى يقولون له شمس غروبنا،

ويصور على أستار فجرهم

= به ننگ آغشته، امّارو به شهر وباغ وآبادى.

دو ديگر: راه نيمش ننگ، نيمش نام،

اكر سر بركنى غوغا، وگر دم دركشى آرام.

سه ديگر: راه بى برگشت، بى فرجام.

(١) زمستان : ص ١٤٥، ١٤٦ .

– بياره توشه برداريم.

قدم درراه بگذاريم

بسوى سرزمينهائى كه ديدارش،

بسان شعلهٔ آتش

دواند دررگم خون نشيط زندهٔ بيدار.

نه اين خونى كه دارم، پير وسرد وتيره وبيمار .

أمسك بيده تلك راية ذهبية ويقول : بسرعة
ومن يده هذه سقط مصباح مطفأ باك. متأخر [1].

وقد كانت أكثر أشعار مهدى بعد عام ١٣٣٢ ش(١٣٧٢ق = ١٩٥٣م) تتميز باليأس الإجتماعى واليأس الفلسفى، وقد أنهى مجموعته "زمستان" بمنظومة تعد أول منظومة لمهدى أسماها (منظومهٔ شكار) وقد جسد فيها قمة اليأس الشخصى والاجتماعى، ومعناها (منظومة الصيد). وفى هذه المنظومة حكايات لليأس والألم والانكسار وقد أنهى مهدى المنظومة حتى الفصل الثامن فى ربيع عام ١٣٣٥ ش (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦م) ثم أتمها حتى الفصل العاشر عام ١٣٤٥ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) [2].
وقد نشرها صديقه "حسين رازى" مستقله باسم "شكار" فى عام ١٣٤٥ ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م)، وبعدها وضعها مهدى فى نهاية "زمستان" و استقرت على ذلك حتى وقتنا الحالى وتطبع وتنشر على هذا الوضع، وفى منظومة (شكار) حكايات لصياد كهل، يذهب إلى الغابة للصيد، وفيها يصف الشاعر الغابة والطريق إليها، ويحكى الصياد عن ذكرياته وأصحابه، ولكنه فى النهاية لا حيلة له ولا قدرة له على الصيد، فيفترسه النمر فى حادث أليم.

ومنظومة (شكار) شعر رمزى تمثيلى للمجتمع الإيرانى فى ذلك الوقت وأفراده، والصيد والصياد والنمر كلها رموز للتعبير عن الأحداث دون تصريح، حتى يحفظ الأحداث للأجيال القادمة لتستنير وتهتدى بها.

وكتب مهدى المنظومة فى القالب الرباعى، وهى عبارة عن عشرة فصول كل فصل فى هذا الشعر يشبه مشهداً من فيلم، أى أنك تستطيع تبديل "منظومة شكار" بفيلم سينمائى، ولغة شعره فيها ليست معقدة، فهى لغة واضحة ومفهومة.

---

(١) زمستان : ص ١٤٨
بياره توشه برداريم .
قدم درراه بگذاريم
كجا؟ هرجا كه پيش آيد
بدانجائى كه مى گويند خورشيد غروب ما،
زند برپردهٔ شبگير شان تصوير
بدان دستش گرفته رايتى زربفت وگويد: زود
وزين دستش فتاده مشعلى خاموش ونالد. دير.
(٢) زمستان : ص ١٩٠. حاشية شكار.

مجموعة " آخر شاهنامه " أى (آخر الشاهنامة)

صدرت هذه المجموعة فى عام ١٣٣٨ هـ. ش (١٣٧٨ هـ ق = ١٩٥٩ م)، وتعد البداية الحقيقية لمهدى فى مدرسة الشعر الحر، وتمثل مرحلة العثور على الذات والاستقلال الأدبى بالنسبة للشاعر.

أول شعر ورد فى "آخر شاهنامه"، شعر باسم "نادر يا اسكندر"، وكان فى الطبعات الأولى باسم "كاوه يا اسكندر" ولكنه غيره، لأنه لا يوجد تشابه بين كاوه والاسكندر، ولكن الشبه متوفر بين نادر والاسكندر. ويظهر فى هذا الشعر أيضاً اليأس والحرمان الاجتماعى، ويتجلى واضحاً أثر هذا اليأس والانكسار فى "نادريا اسكندر" (نادر أو الإسكندر) خاصة وأنه نظمه عام ١٣٣٥ ش (١٣٧٥ هـ ق = ١٩٥٦ م)، وهذا الشعر فى القالب الرباعى ولكن هناك فرق أن مهدى فى هذا الشعر لم ينشغل بالوزن والقافية[١].

ولم ينس مهدى بعد تحرره من السجن ذلك الانكسار أو على حد تعبيره الإهانة التاريخية التى حدثت له فى السجن، وقد أوضح ذلك فى جميع أشعار مجموعة " آخر شاهنامه" وما بعدها، وعبر عن هذا اليأس والظلم والانكسار، فيوضح فى شعر "نادر أو الاسكندر" أنهم بعد أن اعتقلوا الجميع صارت البلاد مقبرة للجميع، وهدأت الأوضاع وصمت كل شئ ، يقول :

- فى مقابر المدينة الخامدة
لا يسمع نعيق بومة
المتألمون بلا ضجيج ولا صراخ
الغاضبون بلا صراخ ولا صياح
الآهات ضلت الطريق فى الصدور
صغار الطيور رؤوسها تحت أجنحتها
دفن فى صمت أبدى
كل ما كان من غوغاء وقيل وقال[٢].

---

(١) محمد رضا آملى : آوازچگور : ص ١٢٩ : ١٣١.

(٢) مهدى اخوان ثالث : آخر شاهنامه، چاپ سيزدهم، ١٣٧٥ هـ.ش، تهران انتشارات مرواريد، ص ١٩، ٢٠.

- درمزار آباد شهر بى تپش
واى جغدى هم نمى آيد بگوش
=

ويبحث الشاعر عن النور وسط هذه الظلمة، فالمدينة هامدة، ولا شئ سوى الوحوش الضاربة التى تنهش كل من يحاول الاعتراض فيقول :

ما زلنا باقين والمدينة بلا خفقان
والموجود ضبع وذئب وثعلب
أحيانا أقول فلأ صرخ،
ولكنى أرى صوتى قاصراً(١).

وبعد استرسال طويل من التألم والتأوه، يتمنى الشاعر فى النهاية ظهور البطل المخلص من هذه الآلام وهذا الظلام الشديد، وهذا البطل واحد من اثنين أولهما "نادر" ولأنه لن يظهر، فالأمل إذن فى ظهور الاسكندر الفاتح العظيم فيقول مهدى :

ثم يقولون : إلى غد آخر
فلتصبر حتى يظهر آخر
إن نادراً لن يظهر يا "اميد " !
فليت الإسكندر يظهر(٢).

= درد مندان بى خروش وبى فغان
خشمناكان بى فغان وبى خروش
آهها درسينه ها گم كرده راه،
مرغكان سرشان بزير بالها.
درسكوت جاودان مدفون شده ست
هرچه غوغا بود وقيل وقالها.

(١) آخر شاهنامه : ص ٢١
باز ما مانديم وشهربى تپش
وآنچه كفتارست وگرگ وروبه ست
گاه ميگويم فغانى بركشم،
باز مى بينم صدايم كوته ست.

(٢) آخر شاهنامه، ص ٢٥
بازميگونيد : فرداى دگر
صبركن تاديگرى پيداشود
نادرى پيدا نخواهد شد، اميد !
كاشكى اسكندرى پيداشود.

وتحتوى مجموعة " آخر شاهنامه" على أربع وثلاثين قطعة شعرية نظمها "مهدى" فى السنوات ما بين ١٣٣٥ هـ ش وحتى ١٣٣٨ هـ ش (١٣٧٨ هـ.ق = ١٩٥٩م) ، ولا شك أنه هناك تفاوت كبير بين أشعار هذه المجموعة ما بين أول ما نظمه عام ١٣٣٥ هـ. ش وحتى آخر ما نظمه عام ١٣٣٨ هـ ش، وهذا التفاوت فى المعنى واللغة، ويمكن تقسيم الأشعار فى "آخر شاهنامه" إلى ثلاث مجموعات الأولى شعر اجتماعى وسياسى بلغة الكناية والرمز، والثانية غزل بلغة بسيطة وعفيفة ونظرة عميقة فى المجتمع والكون، والثالثة أشعار فى وصف الطبيعة بصور جميلة.

ولون أشعار العشق لمهدى فى "آخر شاهنامه" من الألوان المختلفة مثل "ارغنونيات" فهو ليس كلام للتحدث عن شعر المعشوقة ووجهه ، ولكنه تأمل فى كون العشق ذاته وأثره وتجليه على الحياة، وفى "آخر شاهنامه" نظم مهدى " غزل ١"، " غزل ٢"، " غزل ٣"، و " دريچه ها " (النوافذ الصغيرة) وفيها تأثر الشاعر بالشعر الخراسانى القديم ولكن واقع المشاعر والتجربة كان جديداً، وكانت لغة هذا الشعر بسيطة ولكنها تنفذ للروح والقلب وتمس المشاعر(١).

وأغلب أشعار مجموعة " آخر شاهنامه" لها مضمون اجتماعى وسياسى، ومن بين أهم الأشعار فى هذه المجموعة " پيغام " (الرسالة)، " قاصدك" (نبات يحمل الأخبار)، "جراحت"، " گفت وگو " (القيل والقال)، ومن الأشعار التى لها مضمون اجتماعى وسياسى قطعة شعر تحمل المجموعة اسمها "آخر شاهنامه" وهى تعد من أكثر أشعار المجموعة قوةً وجمالاً، وهى عبارة عن شعر فى الحماسة والقومية الممتزجة بالألم والكآبة والانكسار، وهو أكثر الأشعار قومية وحزناً على أمجاد الأجداد، ولعل هناك سبباً لهذه التسمية وهو الصلة بين الشاهنامة المعروفة للفردوسى المسماة بكتاب الملوك أو تاريخ الملوك وهى تحمل أمجاد ومفاخر الإيرانيين على مر الأزمان، لذا فقد أسمى "مهدى" شعره (آخر الشاهنامة) أى نهايتها، وهو نوع من البكاء على أطلال الأجداد ولكن بلغة وأسلوب حديث، وقد نظم "مهدى" شعر " آخر شاهنامه" عام ١٣٣٦ ش = (١٣٧٦ ق = ١٩٥٧ م) وفيها يتكلم عن نفسه وأحلامه فى أحياء أمجاد الأجداد،

---

(١) آواز چگور : ص ١٣٣، ١٣٤.

فيصور نفسه عوداً كسيراً حزيناً يحلم أنه فى بلاط ملكى ويشاهد زردشت، ويتذكر أيام العظمة والفخر، يقول فيها :

هذا العود الكسير عود بلا أوتار،
العود الهادى عود مضطرب بلحن عتيق،
كأنه يرى حلماً
يرى نفسه فى بلاط ملكى متلألئ بضوء الشمس
يلمح بطرفه سعيداً وكأنه يشاهد زرتشت،
ولذكرى أيام العظمة والفخر والعصمة
ينشد سعيداً، (١).

ثم يكمل "مهدى" ليصب جام غضبه وسخطه على هذا القرن الذى يعيش فيه، هذا القرن المعوج المجنون، الذى حكمت فيه المادة كل شئ ولم يعد فيه مكان للعاطفة الإنسانية، وثارت فيه الفتن والمساوئ فى كل مكان على الأرض فيقول :

قرن دموى ،
قرن أشد الرسالات وحشة،
ففيه بسبب فضلة متوهمة لطائر يحلق بعيداً
يثيرون الفتن فى أركان دنيا الله فى لحظة.
وكل ما هو كائن عالياً كان أو خفيضاً
يسحقونه بعنف.

---

(١) آخر شاهنامه : ص ٧٩
اين شكسته چنگ بى قانون،
رام چنگ چنگى شوريده رنگ پير،
گاه گوئى خواب مى بيند
خويش رادر بارگاه پر فروغ مهر
طرفه چشم انداز شاد وشاهد زر تشت،
ياد ايام شكوه وفخر وعصمت را،
مى سرايد شاد،

ويمحونه[1].

وبلا شك فأن الغضب والألم والهم يظهر جلياً فى هذا الشعر، وقد تميز هذا الشعر بالحماسة مع وضوح الأسلوب الخراسانى الذى كان "مهدى" قد انتهجه ورغم اتخاذه طريق نيما فى التجديد إلا أنه لم يتنازل عن أسلوبه الخرسانى والتعلق بميراث الأدب الفارسى القديم والاهتمام الخاص بفكر الفردوسى وبنائه الحماسى، وقد أورد الشاعر فى هذه القطعة كلمات وتراكيب لم يسبق له أن استخدمها فى أشعار سابقة ويتضح ذلك فى قوله :

راكبين على سفن الغضب، أشرعتها من الدم
نحن، سنأتى لفتح عاصمة القرن
حتى لا نترك موضعاً فى أرجاء هذا الكون المدنس
بصليل سيوفنا الحادة المهيبة،
وغضب ضربات طبولنا، والسهام المسمومة
وطيران رماحنا الحادة التى تشق الحجر،
إلا ونفتحه [2].

---

(۱) آخر شاهنامه : ص ۸۱
قرن خون آشام،
قرن وحشتناك تر بيغام،
كاندران بافضله* موهوم مرغ دور پروازى
چار ركن هفت اقليم خدارا در زمانى برمى آشوبند.
هرچه هستى، هرچه پستى، هرچه بالائى
سخت ميكوبند .
پاك مى روبند .
(۲) آخر شاهنامه : ص ۸۲
بركشتى هاى خشم بادبان ازخون،
ما، براى فتح سوى پايتخت قرن ميآييم.
تاكه هيچستان نه توى فراخ اين غبار آلود بى غم را
باچكا چاك مهيب تيغ هامان، تيز
غرش زهره دران كوسهامان، سهم
برش خارا شكاف تيرهامان، تند ؛
نيك بگشائيم.

ويكمل الشاعر فخره بقومه ذاكراً أنهم فاتحو قلاع الفخر على مدى التاريخ، وأنهم شهود العظمة والقوة فى كل وقت، وأنهم آتون لفتح العالم وتحريره من الألم الــذى يعانيــه، ولكنه يذكر نفسه أنه يفكر فى المستحيل، فقد مات " رستم بن داستان" وهو بطل ايــران القديم وبطل الشاهنامة المعروف، وهو وقومه أصبحوا ضعفاء محــدبى الأظهرنــائمين كنوم أهل الكهف .

وقد نظم مهدى فى (آخر شاهنامه) شعراً من أفضل أشعار المجموعة ونذكر منها نماذج فيما يلى :

- نحن

فاتحو قلاع الفخر فى التاريخ،

وشهود مدن العظمة فى كل قرن .

نحن

تذكار العظمة الحزينة للاعصار.

- ها، أين،

عاصمة القرن ؟

فها نحن نأتى

لنفتح أى موضع فيها.......

- هذا العود الحزين الذى يفكر فى المستحيل ،

مغلف دائماً بالأسرار،

أية حكايات يرددها فى نفسه ليلاً نهاراً!

يا ذا الأنغام المضطربة أيها المسكين ! لتحتجب

فلن يسترد ابن " دستان " الروح من البئر الخسيس.

فقد مات، مات، هو مات.

- " آه، لقد صرنا

مثل فاتحين هرمين محدبى الظهور،

نركب سفنا تقاذفت الأمواج أشرعتها،

وقد تعلقت القلوب بذكرى الفتوحات العظيمة، فى صحارى الأيام الخالية،

وصدأت سيوفنا، وصارت قديمة متعبة،

وصمتت طبولنا للأبد،

وتحطمت أجنحة سهامنا .

– وقد نستيقظ بعد حين من هذا النوم المسحور،

مثل نوم أهل الكهف،

فنفرك العيون ونقول : ها هو طرف القصر الذهبي للصبح الرقيق. [1]

---

(١) آخر شاهنامه : ص ٨٣ : ص ٨٦

- ما

فاتحان قلعه های فخر تاريخيم،

شاهدان شهر های شوکت هرقرن .

ما

يادگار عصمت غمگين اعصاريم .

– هان، کجاست،

پايتخت قرن ؟

ما برای فتح می آييم،

تاکه هيچستانش بگشاييم......... "

– اين شکسته چنگ دلتنگ محال انديش،

جاودان پوشيده از اسرار،

چه حکايتها که دارد روز وشب باخويش !

ای پريشانگوی مسکين ! پرده ديگرکن.

پوردستان جان زچاه نابرادر نخواهد برد.

مُرد، مُرد، او مُرد.

– " آه، ديگرما

فاتحان گوژپشت وپيررا مانيم.

برکشتی های موج بادبان ازکف،

دل بياد بره های فرهی، دردشت ايام تهی، بسته،

تيغهامان زنگخورد وکهنه وخسته،

کوسهامان جاودان خاموش،

تيرهامان بال بشکسته .

– گاهگه بيدار ميخواهيم شد زين خواب جادوئی،

همچو خواب همگنان غار،

چشم ميماليم وميگوئيم : آنك، طرفه قصر زرنگار صبح شيرينکار.

والشعر الإجتماعى له في أشعار مهدى مكانة واعتبار، ومن جملة تلك الأشعار، شعر "ميراث" والذى نظمه الشاعر عام ١٣٣٥ هـ ش وفيه يعترض ويرفض الوضع الموجود والثقافات الغربية والعربية التى طغت على ثقافة بلاده، وثقافه أجداده، ويصور ثقافة أجداده بالميراث وهو عباره عن فراء قديم بال يعلوه التراب، ولكنه أغلى عند الشاعر من أى جبة ذهبية ملونة، وهو يحاول بكل جهد أن يحافظ عليه، وأن يضعه على كتفيه ويعيد تجديده، ولكن فجأة يهب الطوفان الذى يدمر مساعيه ويخرب كل شئ ويقول فى ذلك:

- هاى، يا ابنتى !
اسمعى واعقلى
بعدى هذا الكهل الخالد يبقى
فاجعليه على صدرك وكتفيك
لكن فليذهب عنك أى ألم منه.
فها هو، فأى جبة ذهبية ملونة تعرفينها
سوى فرائى المرقع البالى تكون أطهر ؟
تعالي ابنتى الحبيبة !
احفظيه دائماً طاهراً نظيفاً بعيداً عن الرقع الملوثة[1].

---

(١) مجموعة آخر شاهنامه : شعر ميراث، ص ٣٣، ص ٣٨، ٣٩
- هاى، فرزندم !
بشنو وهشدار
بعد من اين سالخورد جاودان مانند
بابر ودوش تو دارد كار.
ليك هيچت غم مباد ازاين .
كو، كدامين جبهٔ زربفت رنگين ميشناسى تو
كز مرقع پوستين كهنهٔ من پاكتر باشد ؟
آى دخترجان !
همچنانش پاك ودور از رقعهٔ آلودگان ميدار.

وبخلاف " آخر شاهنامه " و " ميراث" تحتوى هذه المجموعة على الكثير من الأشعار الاجتماعية منها " گفت وگو" نظمها مهدى عام ١٣٣٧ ش (١٣٧٧ ق = ١٩٥٨ م) وفيها نوع من اليأس، والتى يصور فيها الآمال والاهداف درباً من الخيال وتستحق السخرية منها ، والأشعار الاجتماعية فى هذه المجموعة مثل "پيغام" الرسالة، "مرداب" المستنقع، "برف" الثلج ، " جراحت " الجرح ، وغيرها كثير.

وأغلب أشعار مهدى فى " آخر شاهنامه " لها طابع اجتماعى وسياسى، ولكن مضامينها فى الأغلب الأعم تدل على الهزيمة واليأس، وتنطوى على اعتراض وعصيان وصراخ ولكنه يأخذ لونا فلسفيا فى كثير من الأشعار.

مجموعة " آخر شاهنامه" تبدأ بشعر " نادر يا اسكندر" وتنتهى بشعر "قاصدك" عام ١٣٣٨ هـ. ش = (١٣٧٨ ق = ١٩٥٩ م) وهو نموذج على اليأس والاحباط جراء الأوضاع السياسية والاجتماعية آنذاك، وفيه يحكى عن بذور نبات صغير تحمله الرياح من مكان لآخر وهو فى معتقدات أهل مشهد مثل ساعى البريد [1]، الذى يحمل الأخبار الطيبة من مكان لآخر.

ويتضح لنا أن أغلب أشعار المجموعة "آخر شاهنامه" نُظمت بأسلوب الشعر النيمائى وتنتمى لمدرسة الشعر الحر، ولكنها لم تخل من الأسلوب الخراسانى القديم الذى ينتمى لبيئة الشاعر، والذى يتميز بالصلابة والإحكام والالتفات للماضى، وقد نشرت هذه المجموعة فى السنوات الأخيرة من حياة نيما.

ومن الخصائص البارزة فى شعر مهدى فى هذه المجموعة، وأغلب المجموعات اللاحقة، إبراز الحب المفرط للأساطير والحماسة، والاتجاه إلى حضارة إيران وفكرها قبل الإسلام، وبناء على ذلك فإن تأثير ذهنية الشاهنامة ولغتها واضح فى أغلب أشعار هذه المجموعة، مع عدم اغفال "مهدى" الاقتداء بالشعر الحر على طريقة "نيما"، وقد أظهر ابداعاً وبراعة فى هذا المجال.

أيضاً تغلب روح الرواية على أغلب أشعار مجموعة " آخر شاهنامه" فنجدها تميل للوصف والنقل.

---

(١) حاشية قاصدك : آخر شاهنامه ، ص ١٤٨.

• **مجموعة " ازاين اوستا" : (من هذه الأبستا أو الأبستاق)**

صدرت هذه المجموعة لأول مرة عام ١٣٤٤ هـ. ش (١٣٨٤ هـ. ق = ١٩٦٥ م)، والطبعة التى بين أيدينا الآن، هى الطبعة العاشرة صدرت عام ١٣٧٥ ش (١٤١٥ ق = ١٩٩٦م)، وهذه المجموعة لا تضم عدداً كبيراً من أشعار "مهدى" إلا أنها تعد من أهم مجموعاته الشعرية، وذلك لأنها تضم قصائد شهيرة لمهدى ارتبط اسمها باسمه مثل : "قصهٔ شهر سنگستان" (قصة المدينة الحجرية) ، و " مرد و مركب" (الرجل والموكب)، و " آنگاه پس ازتندر" (عندئذ بعد الرعد) ، و " ناگه غروب كدامين ستاره؟" (أى نجم يغرب فجأة ؟).

وقد وصل شعر "مهدى" فى هذه المجموعة إلى أوج الفن والتميز، وتعد المجموعة الرابعة " ازاين اوستا " بلا شك أفضل أشعاره وقد نظمها فى أواخر عقده الثلاثين وأوائل عقده الأربعين(١).

والجدير بالملاحظة فى هذه المجموعة أنها مزيج من لغة اليوم مع لغة الأمس، أى هى خليط بين لغة الشعراء الخراسانيين مع لغة شعراء المدرسة الحديثة للشعر الحر، وقد اتضح هذا الأسلوب فى المجموعة السابقة، ولكن بدا أكثر وضوحاً وأثراً فى هذه المجموعة.

وقد بدأ "مهدى" مجموعة " ازاين اوستا" بغزل بعنوان " مقدمة" وفيه صورة شاملة لرؤية الشاعر وأفكاره، يقول فيها :

من شدة حزنى الكامن فى أعماق قلبى الميت
فأنا أيضاً مجروح غريب متألم النفس
يقولون إن (اميد) تعنى الأمل ولا يعرفون ما (اليأس !)
فأنا منشد المراثى لوطنى الميت (٢).

---

(١) محمد رضا محمدى آملى : آواز چگور، ص ١٤٤.

(٢) ازاين اوستا : ص ٥.

ازبس كه ملول ازدل دلمردهٔ خويشم.
هم خستهٔ بيگانه هم آزرده خويشم
گويند كه " اميد وچه نوميد !" ندانند
من مرثيه گوى وطن مردهٔ خويشم.

وباستثناء هذا الغزل، وقطعة "ته هيج" نظمها عام ١٣٣٩ هـ. ش (١٣٧٩ هـ. ق = ١٩٦٠ م)، ورباعى نظمه فى نفس العام وشعر "راستى. اى واى، آيا " التى نظمها عام ١٣٤٠ ش (١٣٨٠ ق = ١٩٦١ م) فى البحر الطويل العربى، فإن بقية أشعار هذه المجموعة سوى ما سبق، كلها من أشعار المدرسة النيمائية وتعد من الأشعار الموفقة لمهدى فى هذا المجال، وأول شعر فى مجموعة " ازاين اوستا" بعد مقدمة شعر " منزلى در دور دست " (منزلى بعيد المنال) وهو سؤال فلسفى عن الحياة، وقد نظم مهدى هذا الشعر عام ١٣٤١ ش (١٣٨١ق = ١٩٦٢م)، وهو عبارة عن سؤال اساسى ومهم عن الحياة وعن ذلك المنزل البعيد أين هو ؟ وهو ينطوى على فكر فلسفى وتفكر فى مثلث الإنسان، الحياة والمادة، والآخرة.

والشعر الذى يليه " كتيبه" (النقش) وهو إحدى الأشعار الفلسفية التى لها جذور اجتماعية، وقد اتخذ "مهدى" فكرة هذا الشعر من المثل العربى المعروف: " أطمع من قالب الصخرة" بمعنى طماع أكثر من الذى يقلب الصخرة ليرى ما المكتوب عليها مع إنه لن ينفذه و "كتيبه" من أجمل أشعار "مهدى" فى بيان اليأس الاجتماعى والفلسفى، وتبدأ القطعة بجماعة يشتركون فى المصير، كباراً وصغاراً، يجمعهم القيد المشترك، التعب الذى حل بهم، فيقول مهدى :

سقطت صخرة بعيدة عن ذلك الجانب، وكأنها جبل.
ونحن فى هذا الجانب جالسون، مجموعة متعبة.
من النساء والرجال والشباب والشيوخ،
الجميع مرتبط ببعضه البعض، لكن من الأقدام،
وبالقيود[1].

---

(١) ازاين اوستا : ص ٩ / كتيبه
فتاده تخته سنگ آنسوى تر، انگار كوهى بود.
وما اينسو نشسته، خسته انبوهى.
زن ومرد وجوان وپير،
همه بايكديگر پيوسته، ليك ازپاى،
وبازنجير.

وفى الحالة التى هم عليها، سقطت الصخرة الكبيرة من مكان ما، فإذا بها مكتوب عليها سر ويحتار الجميع هل هذا حلم رأوه فى رؤيا خوفهم ومتاعبهم؟ أم أنه صوت جاء من مكان؟ ومع ذلك لا أحد يسأل ولكنه لا يمنع نظراتهم من الشك والاستفسار، ويخمد كل شئ، وحتى النظرات التى كانت مليئة بالاستفسار صارت مليئة بالصمت، فيقول مهدى:

كان نداءً فى رؤيا خوفنا ومتاعبنا،

أم صوتاً من مكان، أين ؟ فإننا لا نسأل مطلقا

هكذا كان يقول :

– " سقطت لوحة حجرية فى تلك الجهة، ومن أجدادنا القدماء

– كان قد كتب عليها سر، كل شخص فرداً كان أو زوجاً.......... "

هكذا كان يقول عدة مرات

صوت، وفجأة مثل موج يهرب من نفسه فى الصمت

[كان يــهدأ (١).

وفى ظل صمت الألسنة والنظرات، تأتى ليلة ويتمرد أحدهم، ويطلــب معرفــة الــسر المكتوب على الصخرة، ويسانده الجميع، يقول مهدى :

أحدنا كان قيده أثقل منا قليلا، لعن

[أذنه وقال وهو يئن: " يجب الذهاب"

فقلنا نحن بتعب : " فتحل لعنة أكبر على آذاننا وعيوننا

[أيضاً، " يجب الذهاب "

وذهبنا، ذهبنا زاحفين حتى المكان الذى كان فيه اللوحة الحجرية.

أحدنا كان أكثر تحرراً من قيده، فرفع قامته، وقرأ :

---

(١) ازاين اوستا : ص ١٠ / كتيبه

ندائى بود در رؤياى خوف وخستگيهامان،

ويا آوايي ازجايي، كجا ؟ هركز نپرسيديم.

چنين مى گفت :

" فتاده تخته سنگ آنسوى، وزپيشينيان پيرى

براو رازى نوشته است ، هركس طاق هركس جفت ... "

صدا ، وآنگاه چون موجى كه بگريزد زخود درخامشى

[مى خفت .

- " شخص ما يعرف سرى

ولهذا قلبنى من هذه الناحية إلى تلك الناحية "

ونحن بلذة غريبة لمعرفة هذا السر الملوث بالغبار مثل دعاء على شفاهنا.

[كنا نكرر [١].

ورغم أنهم كانوا ضعافاً إلا أنهم كانوا سعداء، ويبدو أنهم كانوا في حاجة مستمرة لمعرفة هذا السر وفهمه، فيحاول واحد منهم مرة أخرى معرفة السر المكتوب على الصخرة، فيأخذ فى تنظيفها من التراب والطين، وأخذ يقرأ والجميع متلهفون، ويسأله الجميع عما يقرأ، فإذا به يقرأ نفس الرسالة المكتوبة لم تتغير، فيقول الشاعر :

- " ماذا قرأت ، ها ؟ "

[ابتلع ريقه وقال بهدوء :

- " كان مكتوباً

نفس الشئ،

شخص ما يعرف سرى،

لهذا يقلبنى من هذه الناحية إلى تلك الناحية. "

---

(١) ازاين اوستا : ص ١١/ كتيبه

يكى ازماكه زنجيرش كمى سنگينتر ازما بود، لعنت كرد

[گوشش را و نالان گفت : " بايد رفت"

وما باخستگى گفتيم : " لعنت بيش بادا گوشمان را چشممان

[را نيز، بايد رفت "

ورفتيم وخزان رفتيم تاجابي كه تخته سنگ آنجا بود.

يكى ازماكه زنجيرش رهاتر بود، بالارفت ، آنگه خواند :

- " كسى رازمرا داند

كه از اينرو به آنرويم بگرداند . "

وما باللذتى بيگانه اين راز غبار آلود را مثل دعايي زيرلب

[تكرار مى كرديم .

جلسنا

نظرنا إلى ضوء القمر والليل المضئ

وكان الليل شاطئاً عليلاً[1].

وقد استفاد مهدى من فكرة الحجر المقلوب الذى ينطوى على سر ما، وربما يقصد بالناس المرتبطين ببعضهم هنا الناس الذين يعيشون معاً حياة واحدة، ويجهلون مصيرهم، ولا يعرفون أقدارهم، وهم عاجزون عن فهم الحياة التى يعيشونها ويحاولون كشف أسرارها ولكنهم يفشلون فالسر ليس معهم لأنهم لم يحسنوا استخدام ما هو معهم، فكيف لهم بما ليس معهم.

ويلى " كتيبه" منظومة "قصهء شهر سنگستان" (قصة المدينة الحجرية)، والتى تعتبر من أقوى أشعار المجموعة ويتضح فيها رؤية الشاعر وفكره، وهو شعر بشكل روائى ، وهو عبارة عن حوار بين حمامتين تحطان على غصن شجرة سدر عتيقة، وهما تتحدثان عن رجل نائم: من يكون؟، وفى هذه القصة نلمس حنين مهدى لظهور المخلص البطل الذى ينقذ الوطن مما هو فيه، البطل الطاهر الروح المتدين، المحب لكل البشر، المضحى من أجلهم، وفى هذه المنظومة يجد مهدى فى البحث عن روح قومية علاها غبار السنين، وعن مخلص يبعث أمجاد القرون الخالية، وهو يستلهمها هنا من روح أمير يائس حلت بمدينته اللعنة فمُسخت حجارة، وهذا الأمير الشريد هو ما يدور عنه الحديث طوال الحكاية، وتبدأ بمحاولة تعرف الحمامتين عليه، يقول مهدى :

---

(١) ازاين اوستا : ص١٣ / كتيبه

- " چه خواندى، هان ؟ "

[مكيد آب دهانش را وگفت آرام :

- " نوشته بود

همان،

كسى راز مرا داند،

كه ازاينرو به آنرويم بگرداند. "

نشستيم

وبه مهتاب وشب روشن نگه كرديم.

وشب شط عليلى بود.

ألا تعرفى من يكون ! وماذا حدث له ؟ "
- حائر غريب متعب، كأنه ضائع فاقد الطريق.
أوراع أكلت الذئاب قطيعه.
وربما تاجر أبتلع البحر بضاعته(١).

ويسترسل كثيراً فى وصف الطرق التى تؤدى بهذا النائم إلى ما يريد، ثم يعود للحديث عن هذا النائم للتعرف عليه فتكمل الحمامة وتظنه بهرام الذى يأتى ليخلص البلاد، ومعه أبطال إيران القديمة الذين يحتلون مقاماً رفيعاً فى تاريخ إيران الأسطورى، حيث هم رمز الدفاع عن إيران وأيضاً رمز عزتها ورفعتها.

ولعودة هؤلاء جميعاً هدف واحد، هو عودة البلاد إلى سابق مجدها وعزها. فيقول "مهدى" :

يسحقون أعداء إيران ويلقون برايات أهريمن فى التراب
ويحرقون كل دنس خبيث،
ويعيدون بناء المدينة ، المضطربة الخربة (٢).

---

(١) ازاين اوستا، ص ١٥ / قصه شهر سنگستان

نگفتى كيست، بارى سر كذشتش چيست "
- پريشانى غريب خسته، ره گم كرده را ماند.
شبانى گله اش را گرگها خورده.
وگرنه تاجرى كالاش را دريا فرو برده.

(٢) ازاين اوستا :ص ١٧، ١٨ / قصه شهر سنگستان
انيران را فرو كوبند وين اهريمنى رايات را برخاك
[اندازند.
بسوزند آنچه ناپاكى ست، ناخوبى ست،
پريشان شهر ويران را دگر سازند.

وبعد حوار أدركت الحمامتان أنه أمير المدينة الحجرية التى هاجمها القراصنة فأخذ يصرخ فى رجاله، ولكن لا مجيب ؛ فقد تحولوا جميعاً إلى حجارة، يقول الشاعر :

- " هو نفس الأمير المسكين الذى ليلاً القراصنة
هجموا على مدينته "
أجل، القراصنة والسحرة وخيل الغوغاء
هاجموا مدينته
وهو كقائد شجاع صرخ فى المدينة :
" – أيها القواد ! أيها الأسود
يا نساء ! يا رجال ! يا شباب ! يا أطفال ! يا شيوخ ! "
لكن صوته لا يتعدى رأسه، لأن الجميع تحولوا إلى حجارة وثلج
ومن وقتها صار اسمه أمير المدينة الحجرية[1].

ثم يقارن الشاعر بين حال إيران قديماً وحديثاً، فالمدينة الحجرية هى نفسها إيران، والأمير هو الإيرانى الباحث عن مجده الغابر فى ظل إحباطاته المعاصرة، وربما هو نفسه الشاعر العاشق دائماً لأمجاد أجداده، والقراصنة هم الاستعمار الطامع فى بترول البلاد، ويصف "مهدى" المدينة بأنها كانت منارة للعصور، والآن هى خربة فيقول :

---

(١) ازاين اوستا : ص ١٩، ٢٠
- " همان شهزادهٔ بيچاره است اوكه شبى دزدان دريايي
بشهرش حمله آوردند. "
- " بلى، دزدان دريايي وقوم جادوان وخيل غوغايى
بشهرش حمله آوردند،
واو مانند سردار دليرى نعره زد برشهر :
" – دليران من ! اى شيران
زنان ! مردان ! جوانان ! كودكان ! پيران ! – "
صداي برنيامد ازسرى، زيراهمه ناگاه سنگ وسرد
[گرديدند.
ازاينجا نام او شد شهريار شهر سنگستان.

والآن هي عش عار عامرة بالكراهية، حدادها احتفال
ومثل جزيرة بغى فتحت ذراعيها لعناق الآفاق
تجرى فيها مئات الجداول المليئة بالمياة الملوثة،
والقراصنة يحملون الأحمال بعيداً
والأحمال والأحمال والأحمال [1].

فالمدينة تتعرض للسرقة والضياع، والأمير عاجز ضاعت أمانيه، ويجد الشاعر في هزيمة ذلك القائد هزيمته هو نفسه.

ولكن الحمامتين ترشدانه إلى سبيل الخلاص، ويسلك الأمير كل الطرق، ولا فائدة من وجود الغار الذى وصفته له الحمامتان ولا عين الماء، فكأنما القصيدة مرثية للبطولة، تبدأ بالأسف عليها، وتنتهي بالشك في بعثها. يقول الشاعر :

"..... أشكو إليك حزن قلبى أيها الغار
فقل لى، ألم يعد لى أمل فى الخلاص ؟ "
وأجاب صدى الصوت النائح :
"... أجل، لا " [2].

---

(١) ازاين اوستا : ص ٢١ / قصه شهر سنگستان
كنون ننگ آشيانى نفرت آبادست، سوگش سور
چنان چون آبخوستى روسپى، آغوش زى آفاق بگشوده،
دراو جارى هزاران جوى پرآب گل آلوده ،
وصيادان دريا بارها دور
وبردنها وبردنها وبردنها..........
(٢) زاين اوستا : ص ٢٥.
- "..... غم دل باتو گويم، غار !
بگو آيا مرا ديگر اميد رستگارى نيست ؟ !
صدا نالنده پاسخ داد :
"........... آرى نيست ؟ "

ينهى "مهدى" الشعر أنسب نهاية تتم وتراعى موسيقى الكلام بآخر صوت لليأس يجيب بالنفى عن أسئلته.

مجموعة " ازاين اوستا" من الأشعار الجميلة الجديرة بالقراءة للشاعر مهدى اخوان ثالث، حيث يلى " قصه° شهر سنگستان" شعر آخر هو " مرد ومركب" (الرجل والمركب) وهو شعر طويل على الطريقة القصصية أيضاً، والغرض الأصلى عند مهدى من بيان هذه القصص المختلفة فى منظوماته طبعاً ليس الحكى والوقائع فقط، بل أن عنصر الرواية والقصة وسيلة لإيضاح المفاهيم المعقدة، والمعنى من وراء القصة والنفوذ لباطن الشعر ومقصوده، وليس المقصود طبعاً المعنى الظاهر أو أحداث القصة فقط.

وقد نظمها مهدى عام ١٣٤١ ش (١٣٨١ هـ.ق = ١٩٦٢ م) ويرمز فيها للألم فى الحياة، وزيادة النسل، والتغذية السيئة، وآلام المحتاجين من الطبقات المختلفة.

ثم يأتى شعر " آنگاه پس ازتندر" (عندئذ بعد الرعد) وتم نظمه عام ١٣٣٩ ش (١٣٧٩ ق = ١٩٦٠ م) ويبدأه بوصف الليالى المملوءة بالألم والمتاعب، ثم ينتقل الشاعر من هذه المقدمة إلى وصف للعبة الشطرنج بينه وبين ساحرة، ورقعة الشطرنج ميدان المعركة والمبارزة السياسية، وأيضاً كتب الشاعر هذا الشعر بلغة الرمز، فالزمان والمكان والشخصيات معانٍ مجازية لما يريد الشاعر التعبير عنه.

بعدها نظم مهدى "روى جاده نمناك" (على الطريق الرطب) وهو شعر فى رثاء "صادق هدايت"(•) الكاتب المعروف، وهو شعر قصير ومؤثر،

(•) صادق هدايت: ولد صادق هدايت عام ١٩٠٣م فى مدينة طهران لأسرة من الطبقة الأرستقراطية وجده لأبيه. " رضا قلى هدايت" المؤلف المشهور الذى عاش فى القرن ١٩ م. انهى تعليمه الثانوى فى المدرسة الفرنسية بطهران سنة ١٩٢٥م ثم أوفد إلى بلجيكا للتخصص فى هندسة الطرق، ومنها انتقل فى السنة التالية لمواصلة الدراسة بالكلية المعمارية بفرنسا، ولكنه سرعان ما أدرك أن ميوله أدبيه، فترك الهندسة، وكان يتقن اللغة الفرنسية كما كان يستطيع الإستعانة بالإنجليزية والعربية ، ومن ثم فقد صرف كل قواه إلى مطالعه الأدب وعلم اللسان والتاريخ والفنون. =

نظمه الشاعرعام ١٣٤٠ هـ. ش (١٣٨٠ هـ ق = ١٩٦١ م)، وهو فى بدايته رثاء وحزن على فقدان الصديق، وبعد ذلك ينتقل إلى نوع من الفلسفة فى البحث فى الكون عن سر الحياة، وطرح أسئلة بلا جواب عن الحياة والكون، ولا يستطيع كشف سر الكون فى هذا الشعر، بل نستطيع أن نقول أنه بحث وراء أسرار الكون فقط.

شعر " آوازچگور " (صوت الرباب) من أجمل الأشعار الجديدة أو بالطريقة النيمائية فى مجموعة " ازاين اوستا"، وقد نظمهامهدى عام ١٣٤١ هـ. ش (١٣٨١ هـ.ق = ١٩٦٢م) ، وفيها يشرح الألم والظلم الذى حدث للملة الإيرانية المظلومة على طوال التاريخ، من مختلف الحكام الاسكندر، وچنگيز خان، تيمورلنگ والذين أغاروا على بلاده وقد آلموا قومه وتسببوا فى ضياع هويتهم وثقافتهم، وفى هذا الشعرتروى نغمات الرباب هذا الألم.

وهناك العديد من الأشعار الأخرى التى نظمها مهدى عام ١٣٣٩ ش (١٣٧٩ ق = ١٩٦٠ م) منها " درآن لحظه" (فى تلك اللحظة) و " حالت " و " هنگام" (الوقت) ، " صبوحى " (شراب الصباح)، " نماز " (الصلاة)، " نوحه" (النواح) وهذه الأخيرة من الأشعار السياسية الجميلة المؤثرة، وهو شعر قصير، لذكرى الدكتور "محمد مصدق"(•)، وهو عبارة عن شعر فى صورة خطاب موجه لشخص

= ويعد " صادق هدايت" من أول الأشخاص الذين كتبوا قصصا قصيرة وشعبية ذات قيمة فى تربية الأطفال ، وكذلك حاول تدوين الأمثال الفارسية ، ومن أهم أعماله للأطفال " آقاموشه" و" شنگول ومنگول" .

وفى سنة ١٩٣٧ م انتقل إلى إدارة الموسيقى الشعبية واشترك فى إصدار مجلة الموسيقى، وفى النهاية عمل مترجماً فى كلية الفنون الجميلة، وبقى فيها حتى سفره إلى باريس سنة ١٩٥٠م ذلك السفر الذى لم يعد منه.

وفى عام ١٩٥١ م أنهى " صادق هدايت" حياته منتحراً بالغاز فى شقته فى "باريس" .

(صادق هدايت ، قصص من الأدب الفارسى المعاصر، ترجمة إبراهيم الدسوقى شتا، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧٥، ص١٤- ١٦).

(•) دكتور محمد مصدق : رئيس وزراء إيران فى الفترة (١٣٣٠ هـ.ش : ١٣٣٢ هـ.ش) (١٩٥١م : ١٩٥٣م) وهو شخصية وطنية، وكان يتمتع بنفوذ جماهيرى واسع، ويعد صاحب دور أساسى فى تاريخ إيران، ورمز الوحدة والاستقلال=

نظمه، بعد مرور عدة أعوام من دفنه وإيداعه التراب، ويتكلم فيه عن نعش الشهيد وعن مكانه فى القلوب ، ويعتبر شعرا فى ذكرى رجل سياسى، وقد تعود مهدى على عـــدم التعبير مباشرة، لذا أتى هذا الشعر بالرمز والكناية حتى لا يفهم من يخشاهم لغته.

وشـــعر " وندانـــستن" (اللامعرفـــة) نظمـــه مهـــدى عـــام ١٣٤٠ هــــ ش (١٣٨٠ ق = ١٩٦١م)، وجمع فيها بين زردشت ومزدك من خلال حوار قـــائم علـــى السؤال والإجابة بين الاثنين وشخصية ثالثة أطلق عليها الشاعر صفة : السائل، ويبـــدأ بوصف لتجمع هذه الشخصيات فى ليلة طاهرة، على قمة مرتفعة، ويدور الحديث حول معرفة المجهول والغيبيات وما حدود المعرفة وعدم المعرفة. وينهى القطعة بالتـــساؤل الذى لا جواب له عن المعرفة فهناك حدود دائماً بين الإنسان والغيبيات التى لا يستطيع الإجابة عن أسئلتها.

= وفى عام ١٩٥١م نجح فى تأميم النفط الإيرانى وازدادت مخاوف السياسين الأمريكان مـــن نفوذ مصدق بعد التأميم وبدأت الحملات الأمريكية والبريطانية تصوب نحو مـــصدق، وبـــدأ مصدق فى توجيه الدولة الوجهة التى رضيها بعد أن ضـــمن ولاء الجـــيش، فأعـــاد جميـــع الأراضى المصادرة لأملاك الدولة، = =واستقطع نسبة كبيرة من ميزانية البلاط الملكى وضمها إلى ميزانية وزارة الصحة، ومنع اتصال الشاة برجال السلك الدبلوماسى فى طهران، وزاد من عدد حراس الشاه ليكونوا رقباء على تصرفاته، وقام بتطهير الجيش من ١٣٠ مـــن قواده وقام بالتحقيق فى قضايا الفساد، وقد استعان مـــصدق بـــالحزب الـــشيوعى لاكتـــساب الجماهير التى تحت لوائه، مما اغضب الشخصيات الدينية واعتبروه معاديا للإسلام والشريعة وتسبب ذلك فى انسحاب آية الله كاشانى من الجبهة الوطنية وبصحبته مؤيدوه، مما أدى إلـــى اضعاف جبهة مصدق وأدى لنجاح الانقلاب ضده بعد ذلك.

(دكتر الهه كولائى "طبرستانى " : استالينيسم وحزب تودهٔ ايـــران ، چـــاپ اول ، تهـــران ١٣٧٦هـــ.ش ، ص ١٥٠ وما بعدها).

وللمزيد انظر :

محمد على سفرى : گذرى برتاريخ معاصر ايـــران (قلـــم وسياســـت) ، نـــشر نامـــک، ١٣٧٠هـــ.ش ، ص ٤٠٨ وما بعدها.

ونظم مهدى شعر " صبح " عام ١٣٤٠ ش، وبقية المجموعة ما بين ١٣٤١ش و١٣٤٣ش (١٣٨٣ ق = ١٩٦٤ م) منها " پرستار" (المربية) عام ١٣٤١ ش "پيوندها وباغ" (الأقارب والحديقة) عام ١٣٤١ ش، " زندگى" (الحياة) عام ١٣٤٣ ش، وفى نهاية المجموعة شعر " ناگه غروب كدامين ستاره؟ " (أى نجم يغرب فجأة ؟) نظمه مهدى عام ١٣٤٣ ش (١٣٨٣ ق = ١٩٦٤ م) وهو شعر اجتماعى بنغمة النقد التى اعتادها مهدى فى أشعاره، ولكنه هنا على خلاف بقية أشعاره التى تقص قصة واحدة، ففى هذا الشعر يطرح عدة قصص، وفيها كلها يطرح العلل التى أصابت إيران والتى لا يعرف الشاعر سببها، ويتكلم عن الألم الذى يكابده الشعب، ويسأل لماذا إيران وهى من الدول الغنية والعامرة بالبترول أكثر من أى دولة فى العالم، ولكن يعانى شعبها من الفقر وضيق العيش وهذه الأسئلة لم يجب عنها الشاعر، ولكنه يريد الجواب ممن يخاطبهم فى شعره.

وينهى الشعر بهذا السطر :

ليته قُدر لنا أن نعلم

أى نجم هوى فجأة ؟ [١].

مجموعة " ازاين اوستا" لها منزلة خاصة وتحتل مكانة من بين مجموعات شعر مهدى اخوان ثالث، وفى الواقع هى أفضل أشعاره انتساباً للمدرسة النيمائية، وقد أوصلت هذه المجموعة مهدى لأن يوصف بأنه أكبر شاعر للشعر النيمائى المعاصر[٢].

ولا ترجع أهمية هذه المجموعة إلى ما تحتوى عليه من أشعار فقط، بل إلى الخاتمة التى كتبها الشاعر، والتى زادت صفحاتها على صفحات المجموعة الشعرية، وهى خاتمة نقدية لا غنى عن دراستها، لفهم آراء مهدى فى موضوعات عديدة، تتناول الشعر القديم والشعر الحديث والثقافة الإيرانية عامة.

---

(١) ازاين اوستا : ص ١٠٦.

اى كاش مى شد بدانيم

ناگه كدامين ستاره فرو مرد ؟

(٢) محمد رضا محمدى آملى : آوازچگور، ص ١٨٩.

مجموعة "در حياط كوچك پائيز، در زندان" :(فى فناء الخريف الصغير ، فى السجن)

صدرت هذه المجموعة عـام ١٣٤٨ هـ. ش (١٣٨٨ ق = ١٩٦٩م) الأول مـرة بعنوان " پائيز در زندان " (الخريف فى السجن) ، ثم أعاد طبعها ونشرها بعنوان جديد " در حياط كوچک پائيز ، در زندان " (فى فناء الخريف الصغير، فى السجن) عـام ١٣٥٥ هـ .ش (١٣٩٥ ق = ١٩٧٦ م) ، وأضاف إليها أشعاراً جديدة ، وتضم المجموعة قصائد من الشعر القديم لكنها قليلة ، إلى جوار الأشعار الحديثة التى تنتمى لمدرسة الشعر الحر، وقد كتب الشاعر بعضها فى سجنه عام ١٣٤٥ ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) وكتب الباقى بعد الخروج من السجن، وهى فى مجملها تحكى أحواله فى السجن، وقصص بعض من قابلهم من السجناء. (١)

وتبدأ المجموعة بقصيدة كمقدمة بعنوان " من اين پائيز در زندان " (أنا هذا الخريف فى السجن) وقد كتبها فى السجن عام ١٣٤٥ هـ. ش ، عندما دخله للمرة الثانية ، كما أوضحت سابقاً .

ويصف حاله فى السجن وأنه فى عزلة وانزواء ولكن حالته وتفكيره مختلف عن المرة السابقة، ويقول أن خطأه مختلف ورؤيته مختلفة وكل شئ هذه المرة مختلف، ويقول مهدى :

كل العالم تحت خيمة واحدة، وعلى مائدة واحدة، سوياً
غير أنى لدى أيضاً غذاء آخر لروحك

---

(١) ضياء الدين ترابى : اميدى ديگر ، ص ٩.
وانظر آوازچگور ، ص ١٩٢
وانظر أيضاً در حياط كوچك پائيز در زندان ، المقدمة ، چاپ دوم ، ١٣٥٦ هـ. ش انتشارات توس، تهران.

المحبة أفضل مذهب، والرضا عقد قد أبرم

أنا لدى هذا العقد من شيخ زاهد آخر

أفضل محرر هو مزدشت ، ثمرة مزدك وزردشت

الذى من رسالته لدى خلاص آخر للعالم . (١)

و " مزدشت" هو الاسم الذى أطلقه مهدى على فكرته التى يجمع بهـا بـين المزدكيـة والزردشتية، ومنهما ابتكر شخصية " مزدشت" ، يقول مهدى :

" مزدشت هو اسم مركب صنعته من (مزدك) و (زردشت) هـذان البحـران هـذان الشمسان الخالدان ، وليس اسم شخص خاص، هكذا اعتقد أن مزدشـت هـو رابطـة وتركيب يمكن أن يكون من الثمار والنتائج الجميلـة والعاقلـة والمعاصـرة للأفكـار السماوية والأرضية لزردشت ومزدك ، وقد ابتدأت بـ (مزد) وهى من مزدك ولكـن لتشابهها مع (مزدا) من (اهورامزدا) ، وهذ احترام ناتج من أن اهـورامزدا هـو إلـه غالبية الإيرانيين فى إيران القديمة، وهذا يوجب ألا أراعى الناحية التاريخية. "(٢)

وهو يقصد أن زردشت يسبق مزدک تاريخياً لكنه قدم مزدك للأسباب التى ذكرها ، ولم يستند "مهدى" فى ربطه بين زردشت ومزدك على حقائق تاريخية ولا دينية. وقد جعل مهدى من مزدشت وسيلة يتحدث من خلالها عن الأفكار التى يؤمن بهـا ، ويعتقـد أن مزدشت هذا هو الإيرانى المثالى الذى يستند إلى تراثه الإيرانى القديم، ويؤمن بقوميته الإيرانية، والصفة التى اختارها مهدى لتميز مزدشت هى المحرر، الذى تتحقق الحرية باتباع طريقه.

---

(١) در حياط كوچك پائيز در زندان : ص ١٢.

همه عالم به زير خيمه اى ، برسفره اى ، باهم

جزاينهم بهرجان تو غذاى ديگرى دارم

محبت برترين آئين ، رضا عقدست در پيوند

من اين پيمان زپير پارساى ديگرى دارم

بهين آزادگر " مزدشت" ، ميوه ى مزدك وزردشت

كه عالم را زپيغامش رهاى ديگرى دارم

(٢) مهدى اخوان ثالث: ترا اى كهن بوم وبردوست دارم ، هامش ص ١٧٧

چاپ پنجم ١٣٧٦ هـ. ش ، انتشارات مرواريد ، تهران .

وقد ذكر "مهدى" شخصية " مزدشت" هذا فى كثير من أشعاره ، وخاصة فى ديوانه الأخير " ترا اى كهن بوم وبردوست دارم" (أحبك أيها الوطن القديم) .

أما فى هذه المجموعة فقد أورد مهدى بعد شعر (أنا هذا الخريف فى السجن) (غزل٥)، ثم شعر " خطاب" وهو عبارة عن خطاب مع أناس تجار، الذين هم غزاة وطنه ، فيقول "مهدى" :

تعالوا ، أيها – الناس ! معكم أكون
فأنتم تجار وغزاة مدينتى
[– الآن صارت مدينتكم ، غصباً (١)

ويصف الشاعر فى شعر " خطاب" الذى نظمه عام ١٣٤٥ ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) هؤلاء الغزاة الفاتحين بالقسوة وعدم الرحمة على مدينته وقومه، وكان مهدى فى هذا الوقت فى الأربعين من عمره، وقد ارتبط فكره أكثر بمجتمعه.

وفى هذه المجموعة قطعتان جديرتان بالقراءة باسم " خوان هشتم وآدمك" (المائدة الثامنة والرجيل) وهى تنقسم إلى جزئين ، القطعة الأولى باسم " خوان هشتم " وقد نظمها مهدى عام ١٣٤٦ ش (١٣٨٦ ق = ١٩٦٧ م) وفيها يرتد إلى أعماق القديم ولكن فى صيغة معاصرة، متحسراً على رستم وأمثاله، فتصور مائدة ثامنة للموائد السبع التى

---

(١) در حياط كوچک پائيز در زندان ، ص ٢٠ .
بيائيد ، آى مردم ! باشما هستم
شما سوداگران وفاتحان شهرمن
[– اكنون شده شهرشما، ناچار –

أطلقت على رحلة رستم البطولية التى تحمل اسم " هفتخوان" فى الشاهنامة ، وهى رحلة شهيرة فى الشاهنامة خاضها رستم ومر فيها بسبع عقبات ليحرر الملك كيكاوس(١).

ونتكلم هنا عن المائدة الثامنة التى أضافها مهدى على لسان الراوى حيث المقهى هو الملاذ فى ليلة شتوية عاصفة ، بما فيها من دفء، يتأتى من الأنفاس والدخان، ومن إبريق الشاى وقصعة النيران، ولكن مصدر الدفء الأساسى من نفس الراوى الفصيح الذى يستعد لرواية قصة رستم . هذا الراوى الذى يشبه الفلاحين الخرسانيين بعمامته البيضاء التى هى تذكار من الأيام القديمة ، والجميع فى المقهى يترقب حديثه ، يقول الشاعر :

الجميع صامتون .
حوله ، كالصدفة حول اللؤلؤ ،
كلهم آذان صاغية . (٢)

ثم ينتقل للحديث عن الرواة القدامى الذين أخذ عنهم الفردوسى قصص الشاهنامة ومنهم (زاد سرو)(*) و (ماخ) ، فيقول مهدى :

- " روى (زاد سرو) الموائد السبع ،
ذلك الذى تذكر الأجداد الأوائل حتى آخر أبناء رستم ،
وكان لديه الاستعداد لكل ما تسأله عن هذه الزمرة،

---

(١) للاستفاضة عن قصهٔ رستم والخطوب السبع انظر شاهنامة الفردوسى، جـ٢ ، ص ٢٣٥، وما بعدها. تهران : كتابخانه ومطبعه بروخيم ، ١٣١٣ هـ. ش .

(٢) در حياط كوچك پائيز در زندان : ص ٦٥.
همگنان خاموش .
گرد برگردش، بكر دار صدف برگرد مرواريد ،
پاى تاسر گوش.

(*) (زاد سرو) أو (ازاد سرو) هو الراوى الذى نقل عنه الفردوسى قصة رستم، وقد ذكر الفردوسى هذا فى بداية قصة رستم. ذبيح الله صفا : حماسه سرائى در ايران ، ص ٧١ - ٧٩ . تهران ، ١٣٢٤ هـ. ش .

– أو بقول ، إنه (ماخ) [*] كبير القوم ، ذلك الرجل العزيز ،
ذلك الهروى الطيب والطاهر المذهب – روى ؛ [1]

ثم انتقل الدور إلى الراوى المعاصر الذى هو الشاعر نفسه فيقول :

العقبة الثامنة
أنا أرويها الآن
أنا المدعو ماث

[نعم للعقبة الثامنة]

ماث
الرواى الطوسى يروى هذه . [2]

حيث أن " ماث " هو اختصار اسم الشاعر (مهدى اخوان ثالث) (م . ا . ث) فهى اوائل حروف اسمه، وهو يصور نفسه بالراوى الذى يروى الأساطير المنسية،

(•) (ماخ) هو من كبار رواة خراسان ، وقد ذكره الفردوسى فى بداية قصة الملك هرمز.

(١) در حياط كوچك پائيز در زندان ، ص ٦٥ ، ٦٦.

– " هفت خوان را زاد سرو مرو ،
آنكه از پيشين نيا كان تا پسين فرزند رستم را بخاطر داشت،
وآنچه مى جُستى ازوزين زمره حاضر داشت ،
يا به قولى ماخ سالار ، آن گرامى مى مرد ،
آن هريوه ى خوب وپاك آئين – روايت كرد ؛

(٢) در حياط كوچك پائيز در زندان ، ص ٦٦ .

خوان هشتم را
من روايت مى كنم اكنون ،
من كه نامم ماث

[آرى خوان هشتم را]

ماث
راوى توسى روايت مى كند اينك .

فهو البومة التى تقف على خرائب التاريخ، وهو أيضاً القمرى المغــرد علــى ســقف القصور المندثرة قائلاً: أين أين ؟

ولكنه معتز بدوره، فخور بماضيه ، كاره للغراب الذى ينظر إلى تراث بــلاده نظــرة دونية، وفى نفس الوقت يستحقر الشرق الذى لا يجده جديراً بأن يقف على قدم المساواة مع بلاده، يقول الشاعر:

- أنا الراوى ، نعم أنا الراوى.
عدت أحكى ، هكذا قلت مرة أخرى.
راوى الأساطير الزائلة من ذاكرتى.
بومة هذا الخراب اللعين للتاريخ.
والقمرى المغرد على سقف القصور المندثرة .
توقف قليلاً وظل صامتاً.
عصاه ناحية الغرب ، بالتهديد والكراهية ،
ونحو الشرق بالتحقير
حرك للحظة. (١)

---

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان : ص ٦٨ ، ٦٩ .
راويم من ، روايم آرى .
بازگويم ، همچنانكه گفته ام بارى.
راوى افسانه هاى رفته از يادم .
جغد اين ويرانهٔ نفرين شده ى تاريخ.
قمرى كوكو سراى قصرهاى رفته بربادم.
اندكى استاد وخامش ماند.
منتشايش رابسوى غرب ، باتهديد وبانفرت ،
وبسوى شرق ، باتحقير
لحظه اى جنباند .

ثم يحكى الشاعر حكاية موت رستم كاملة وكيف غدر به شغاد أخوه الوضيع، فيقول:

" مرة أخرى ذلك الغدر الخسيس القذر،
ومرة ثانيةً تلك الحيلة القديمة،
البئر المغطى ، آه ، كم هو منفر ، هل هذه هى الحرب؟
الحرب مع بطل كهل ؟ " (١)

ويسترسل الراوى فى الحكى عن شغاد الذى لم ينبت من الأرض الصالحة التى نبت فيها رستم، لإن رودابه ليست أمه ، ثم يعيد النظر إلى جواده(الرخش) وما ألم به من أحداث ومصائب ، عندئذ يهب الراوى بصوت مرتفع، غاضباً من الصورة كلها، ويريد الشاعر فى هذا الشعر أن يوضح أنه بموت رستم وانتهاء عصر البطولة، تموت الأمجاد الإيرانية العريقة.

وفى الجزء الثانى من شعر " خوان هشتم وآدمك " (٢ – آدمك) بعنوان (الرجيل) ، ينتقل مهدى إلى الزمن الحاضر الذى مل البطولة والتقاليد القديمة، فالمقهى كما هو بعد عام أو أكثر ، فقد نظمها مهدى ١٣٤٧ هـ. ش (١٣٨٧ ق = ١٩٦٨ م) ولكن الراوى هذه المرة الذى هو امتداد للرواة القدامى لم يعد يقص شيئاً بل هناك راوٍ جديد يحظى باهتمام الجميع فى المقهى، إنه المذياع الذى يمثل الزمن الحاضر فى عالم سيطرة الحضارة الغربية الوافدة، وربما يكون يقصد التلفزيون، المهم أنه راوٍ جديد حيث لا مكان للماضى أو للحضارة الإيرانية القديمة ، ويقول الشاعر :

رغم أن أولئك الدهماء يرون ويعلمون
إنه الآن يقص

---

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان ، ص ٧١ .
" بازهم آن غدر نامردانهٔ چركين،
بازهم آن حيلهٔ ديرين ،
چاه سرپوشيده ، هوم ! چه نفرت آور! جنگ يعنى اين ؟
جنگ بايك پهلوان پير ؟ "

من داخل الصندوق السحرى الافرنجى،
الذئب – الثعب ، سارق الطرف الدجال
الذى له قرابة بكلا الطرفين ،
مثل البغل ، كالذئب والثعلب معاً، كأنه ضبع
من نطفة إفرنجية وأم جديدة إفرنجية ، (١)

ومع ذلك فهم ملتفون حول المذياع، ومع أنهم يعرفون حقيقته، إلا أنهم يستلسمون لهذا الصندوق الساحر الملئ بالفن، لص دينهم ودنياهم ، يصدرون الضجيج كالمعتاد، وكأن هذا المحتال الغريب هو الراوى القديم الذى كان يقص بطولات رستم.

أما الراوى القديم فقد جلس فى الظلام بجوار النافذة فى ركن على أريكة المقهى بعيداً عن ذلك الضجيج، مهجوراً كحكاياته، كفيفاً متجمداً وقد استند إلى عصاه ويده تحت جبهته، حزين الخاطر من تلك المظاهر الكاذبة، ويشعر بنفور واشمئزاز من هذا الصندوق الأفرنجى الدجال، المشغول بالاحتيال ونشر الأكاذيب ، وهنا يأتينا صوت المذياع يعلن موت رستم وانتهاء الماضى ، ومع انتهاء الماضى يبقى الحاضر والمستقبل وهما الجديران بالحب ، يقول الشاعر :

أيها الأطفال الأحباب ! الأطفال الطيبين !
إن العشق للبطل الحى.
اسمعوا منا، لقد مات الماضى،

---

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان، ص ٧٧.
گرچه مى بينند ومى دانند آن انبوه
كآنكه اكنون نقل مى گويد
از درون جعبه جادوى فرنگ آورد ،
گرگ – روبه طرفه طرارى ست افسونكار
كه قرابت با دو سو دارد ،
مثل استر ، مثل روبهگرگ ، خو كفتار ،
از فرنگى نطفه ، از ينگى فرنگى مام ،

إن العشق يكون للحاضر والمستقبل. (١)

وفى النهاية يرحل الراوى القديم من المقهى صامتاً وحيداً، متعباً من هذا البهتان والضجيج، تاركاً الجميع وآذانهم وشعورهم مع هذا الثرثار الساحر، يبكى ماضيه على الحاضر، ويرتعد حاضره خوفاً على المستقبل، فلم يعد له مكان الآن بينهم بحكاياته القديمة، ولكن قبل أن يرحل يطلق آهة ألم على ما آلت إليه البطولة وسيرة الأبطال، يقول الشاعر :

وا أسفاه ، بأى شكل
وفى أى صورة ، تجليت اليوم ،
يا رستم ، أيها الشيخ العزيز ، يا ابن زال المسكين !
آه ، (٢)

وفى مجموعة " در حياط كوچك پائيز ، در زندان " تظهر الحماسة والأساطير والبكاء على الماضى مثله كمثل مجموعته السابقة، وقد اهتم فى هذه المجموعة بجمال الشكل والصورة ولم يعط اهتماماً خاصاً للمعانى. (٣)

---

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان، ص ٧٩ .
بچه ها جان ! ! بچه هاى خوب !
پهلوان زنده را عشق ست.
بشنويد ازما ، گذشته مُرد ،
حال را ، آينده را عشق ست.
(٢) در حياط كوچك پائيز ، در زندان : ص ٨٠ ؟
- اى دريغا ، باچه هنجارى
درچه تصويرى تجلى كرده اى امروز ،
رستم ، اى پيرگرامى ، پور مسكين زال ! آه
(٣) محمد رضا محمدى آملى : آوازچگور ، ص ٢٠٦.

وفى هذه المجموعة عدة أشعار ضعيفة منها شعر " آن بالا" ، وقد نظمه عام ١٣٤٧هـ. ش ، وأيضاً شعر جزئين باسم " دريغ ودرد[١]، [٢] " .

ويوجد فى هذه المجموعة أربع قطع شعرية بعنوان غزل ٥، غزل ٦ ، غزل ٧، غزل ٨، وقد نظمها مهدى عام ١٣٤٥ هـ. ش (١٣٨٥ ق = ١٩٦٦ م) على الطريقة النيمائية الجديدة.

وشعر " مايا " من أشعار هذه المجموعة وقد نظمها مهدى عام ١٣٤٧ هـ. ش (١٣٨٧ق = ١٩٦٨م) و(مايا) هذا اسم ببغاء حبيس ، شبَّه الشاعر حاله بحال هذا الببغاء، ويخاطب الشاعر أمه طالباً منها أن تعلق القفص الذى حبس فيه (مايا) وسط النافذة، وأن تضع له مرآة مضيئة، حتى ينشغل بصورته عن همومه وأحزانه، وفى هذه الوحدة لا يعرف (مايا) طعم الراحة ، بل شرابه من زلال الدموع وطعامه الحنظل الذى هو أبيات شعر الشاعر نفسه، يقول مهدى :

تعالى ، يا أمى !
فقد احضرت لك الرفيق الجديد : مايا
فهو مثل ابنك غريب ، حزين ، وحيد
إننى أحبه؛
فله نفس القلب ونفس الألم.
أمى، علقى هذا القفص وسط النافذة
وضعى فيه مرآة لامعة
حتى ينشغل مايا الحزين بصورته
فى هذه الوحدة المظلمة والمؤلمة للروح.
واملائى الكأس الصغير من زلال دموعى
وانتقى بضع أبيات – حفنة من الحنظل – من ديوانى
وصبيها فى طبق حوصلته
فهو ليس له شأن مثلى بالحلو والسكر. [١]

---

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان : ص ٨٢ ، ٨٣.
بيا ، مادر ! =

وأيضاً قصيدة " صدا باخدا" (الصوت أم الله) وقد نظمها مهدى عـام ١٣٤٧ هـ. ش (١٣٨٧ق = ١٩٦٨ م) ، وفيها يسأل الشاعر نفسه عن البقاء والفناء، ومـاذا يبقـى؟ ، وماذا يفنى؟

يقول الشاعر فى أول القصيدة:

أحياناً أسأل خيالى وخلوتى قائلاً :

ما ذلك الشئ أو الأشياء التى تبقى ؟[1]

تستمر القصيدة فى تساؤلات من الشاعر، ويأخذ فى عرض ما يخطر له مـن مظـاهر الحياة، من إنسان وحيوان وجماد، متسائلاً عمن يبقى منها، ويسأل مهدى عن الكائنـات الحسية والعقلية، وهل تبقى؟، فيقول :

أى من الكائنات الحسية والعقلية

يبقى ولو فرضنا أنه كاذب أو صادق ؟ [2]

= برايت همزبان تازه اى آورده ام : مايا .
چو فرزندت غريب، اندوهگين، تنها.
من او را دوست مى دارم ؛
بسان همدلى همدرد .
بياويز اين قفس را ازميان پنجره ، مادر !
ودرآن روشن آئينه اى بگذار .
كه با تصوير خود سرگرم باشد غمگنك مايا ،
درين تنهائى تاريك وروح آزار .
وجام كوچكش را از زلال اشك من پُركن.
وبيتى چند – مشتى حنظل – از ديوان من بردار ،
به ظرف چينه دانش ريز.
كه چون من نيست اورا نيز با شيرين وشكركار.

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان : ص ١٠٧
گاه ازخيال وخلوت خود پرسم
كآن چيست ، ياچها ست كه مى ماند ؟

(٢) المرجع السابق :ص ١٠٧
از كائنات حسى وعقلى چيست
گيرم دروغ وراست كه مى ماند ؟

بعد ذلك يسأل عن النجوم والكواكب ، فيقول :

وماذا عن أجرام الفلك ، المضيئة والمظلمة

حتى متى وكم منها يبقى ؟ . (١)

ثم يصل إلى الإنسان، ويسأل هل سيبقى الإنسان، فيقول الشاعر:

أى شئ من الإنسان الذى هو قمر الكون

يبقى، وفى أى موضع؟ . (٢)

وإذا كان الإنسان سيفنى، فماذا عن الروح؟ يقول مهدى :

أرواح الأنهار والمياه الزلال

والغليظة والعميقة ، هل تبقى ؟

وهذه الروح التى لها أعلى تحليق

هل تبقى فى ذروة العلا؟ . (٣)

وينظر مهدى حوله فلا يحد شيئاً من مظاهر الحياة كتب له البقاء، فيسأل عن السعادة والحزن ومصيرهما قائلاً :

أو غناء الحزن ذاك ووحدته

وذلك الضجيج وتلك النغمة ، هل تبقى ؟

---

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان : ص ١٠٨.

ز اجرام چرخ ، روشن اگرتاريك

تاچند وچند تاست كه مى ماند؟

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

از آدمى ، كه ما هگل هستى ست

خود چيست ، درچه جاست كه مى ماند ؟

(٣) المرجع السابق، ص ١١١.

ارواح آبها وزلاليها يا　　　غلظت وغطاست كه مى ماند ؟

اين روح را بلند ترين پرواز

در ذروۀ علاست كه مى ماند؟

هذه النار النجيبة للسعادة ، والعشق

هى قمة القمم ، فهل تبقى ؟ (١)

وفى النهاية يصل مهدى إلى الحقيقة وهى أن كل شئ إلـــى زوال ، ولا يبقـــى إلا الله سبحانه، الذى كتب على نفسه البقاء. يقول مهدى :

قالت السماء : لا يبقى أى شئ أبدا

وهذا الأمل من الخطأ أن يبقى

هو القدوس القدوس ، هو الله

الله وحده ، الله هو الذى يبقى. (٢)

وآخر شعر يأتى فى نهاية مجموعة " در حيـــاط كوچــك پـــائيز، در زنـــدان" باســـم " ماجرا كوتاه" (الحدث القصير) وهو شعر عن الكون، والموت ويضفى لوناً فلـــسفياً وأسئلة عن: أكون ولا أكون، لكنه شعر بسيط وسهل بالقياس للأشعار الفلسفية الـــسابقة مثل " نماز" وغيرها، وقد نظمه مهدى بالطريقة الجديدة، فهو شعر حـــر لكنـــه ســـهل المعانى ولا تظهر فيه الصنعة بشكل كبير. (٣)

---

(١) در حياط كوچك پائيز ، در زندان ، ص ١١٠.

يا آن تغنى غم وتتهائيش

آن شور وآن نواست ، كه مى ماند ؟

اين آتش نجيب سعادت ، عشق

اين اوج اوجها ست كه مى ماند ؟

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

ديهور گفت : هيچ نماند ، هيچ

وين آرزو خطاست كه مى ماند

قدوس دوس هل لله لو ، گويا

تنها خدا ، خداست كه مى ماند .

(٣) آواز چـــگور : ص ٢٠٧ .

مجموعة " زندگی می گوید : اما باز باید زیست ... " :

(تقول الحياة: لكن يجب أن نبقى أحياء)

صدرت أول طبعة لهذه المجموعة فى عام ١٣٥٧ هـ. ش (١٣٩٧ ق = ١٩٧٨م) وهو عبارة عن عدة قصص شعرية عن المشاهدات والانطباعات والأفكار التى سجلها مهدى فى سجنه للمرة الثانية، وتتكون من تسع عشرة قطعة، جميعها فى الشعر التجديدى، وقد نالت هذه المجموعة جانباً كبيراً من الاهتمام فى هذه الدراسة .

وقد قدم الشاعر لهذه المجموعة بقوله: " هذه مذكرات منظومة ، ليست شعراً بمعناه المعهود، بما له من تقسيم وكيفية ، بل هو نوع من النظم والنظام الذى يكون واضحاً للقارئ العارف بالرموز، وما لها وكيف تكون. إنها تذكرة منظومة وليس شئ آخر، حصيلة عمل وذكرى أيام سجنى الأخير، وقد نظمت عدة حكايات فى الأوزان النيمائية."[١]

فهذه المجموعة تتشكل من عدة أشعار طويلة وقصيرة ، وقد نظمت فى بحر الرمل (فاعلاتن النيمائى) . [٢]

وتتناول أشعار المجموعة حكايات عديدة لمجموعة المساجين، وفيها تصوير لأوضاعهم عن طريق تمثيلى رمزى، وقد أوضح مهدى فى أشعاره هذه حياته وأوضاعه فى السجن، وحياة زملائه المساجين وأحوالهم، متحدثاً عن آرائه وأفكاره وكل ما يجول فى نفسه من جد وهزل وخواطر، وانفعالاته ونتيجة تجاربه كل صباح فى السجن، وعن طريق هذه الأشعار أوضح مهدى أحاسيس وعواطف وخيالات السجناء، ولم يكن هدف مهدى من هذا نقل مذكرات المساجين فقط وإلا لكتبها نثراً، لكنه كان يريد نقل هذه الحكايات والخواطر بشكل منظوم أى على شكل شعر، لتكون تجربة جديدة.[٣]

---

(١) مهدى اخوان ثالث: زندگی می گوید اما باز باید زیست ، چاپ نهم، بهار ١٣٧٩هـ.ش، انتشارات زمستان، مقدمة المجموعة ، ص ٧ ، ٨.

(٢) محمد رضا محمدى آملى : آواز چگور ، ص ٢٠٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠.

وهذه المنظومة مناسبة جداً للتعرف على فترة كبيرة من حياة مهدى وهو فى السجن لأنه يروى فيها روايات كاملة لحكايت متعددة لإجمالى ما يحدث فى السجن، وعدة شخصيات مثل شاتقى، مير فخرا ، والعم عينل ، العم زينل، حيدر سلار، سياسرمت ، دخو ، وغيرهم ، ونحن نتعرف من خلال هذه المنظومة على دنيا أحاسيس وعواطف وخيال هؤلاء السجناء. والشاعر يقول أن هدفه ليس فقط سرد الأحوال الظاهرة لهؤلاء المساجين، ولكنه يبغى مقاصد أخرى أيضاً من وراء نقل هذه الروايات.

وقد ابتدأ الشاعر المنظومة بأول حكايات منظومة يرويها الشاعر عن الشخصية المحورية فى قصصه وهو " شاتقى" قائلاً :

...... من العامة ، ولكن من خواص قراء دفتر الأيام
أُمَى ، لكنه بحلو ومر التجارب
- ماهر وحصيف -
يقرأها من أسفلها ورأيه أن.....
- " للحياة بأحداثها الكثيرة،
لها فى الظاهر شكل معقد يشبه الدغل المتشابك
الأحداث مختلة ومتلونة؛
ما الأبسط من هذا ، أفى الباطن
نسيج متآلف للعبث واللغو ؟ (١)

---

(١) زندگى مى گويد: اما باز بايد زيست ، مهدى اخوان ثالث ، ص ١٣.
... عامى ، امّا خاصه خوانِ دفترِ ايّام
اُمّى ، امّا تلخ وشيرين تجارب را
- مثل رند وهفت خطِ جام -
خوانده ازدون و وارىِ خويش ...
- " زندگى باما جراهاى فراوانش،
ظاهرى دارد به سان بيشه اى بُغرنج ودرهم باف
ماجراها گونه گون ورنگ وار رنگ است ؛
چيست امّا ساده تر ازاين ، كه در باطن
تار وپود هيچى وپوچى هماهنگ است ؟

ثم يكمل الشاعر حكايته عن شاتقى السجين معه فيقول :

شاتقى ، سجين ابنة العم طاووس

فيلسوف صغير وله كلماته الخاصة به. (١)

وفى هذه المنظومة نقل مهدى تلك الحكايات على لسانه هو أو على لسان شاتقى ، وقد نقل هذه الحكايات بطرق مختلفة ومتنوعة، إما عن طريق الحكى مباشرة ، أو الحـوار بين شاتقى والشخصيات التى تستجد عليهم فى السجن، ففى قطعة " شيک پوشى تـازه وارد " (الأنيق الداخل حديثا) يتحاور شاتقى مع " دزد آقا" " السيد اللص" والذى أطلق عليه الشاعر " شيک پوشى"، يقول الشاعر :

– " هى فلان ! ألا تعلم مطلقاً ما هو السجن ؟ "

شاتقى ، هذه المرة

يخاطب المستجد الأنيق.

السيد اللص الذى يقولون إنه استولى على سبعين شاحنة أفيون للدولة

لكنه سجين أيضاً !

شاتقى ، يخاطبه .

السيد اللص تسآل عن خطاب شاتقى " معى – أتكلمنى ؟ "

أنا قلت له " نعم " فجأة

السيد اللص اتخذ شكلاً مبتسماً . (٢)

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٤

شاتقى ، زندانى دختر عمو طاووس

فيلسوفى كوچک است وحرف ها دارد براى خويش.

(٢) زندگى مى گويد : اما باز بايد زيست : ص ٥٥.

– " هى ، فلانى ! هيچ مى دانى كه زندان چيست ؟ "

شاتقى ، اين بار

شيک پوشى تازه وارد را مخاطب داشت.

دزدِ اقاي كه مى گفتند هفده كاميون ترياکِ دولت را

يک قلم خورده ست، اما باز هم زنده ست !

ويتضح كيف كان شاتقى يخاطب المستجدين موضحاً تهمتهم فى أغلب الأحيان، ويتناول الشاعر الكثير من تهم السجناء بالتوضيح مع محاولة التبرير لجرائمهم ، ففى قطعــة " شيرزاد پيله ور ، اينهاش! وعمو عينل و .... " (شبل كالفيل، هذا ماله ! والعم عينل و ....) حكاية العم عينل والعم زينل وحيدرسلار ، وفى قطعة " بشنويم اما ازايــن – چون ديگران – ديگر " (نسمع لكن من هذا– مثل الآخرين – آخر ...) وفيها قــصة " سياسرمت" (السكران) ولم يذكر اسمه ولكن ذكر صفقته فهو رجل كهل وشعره أبــيض لكنه ثمل جداً فأطلق عليه الشاعر هذا الاسم، وفى قطعة أخرى باسم " ازدروغِ زشــت ومشهورِ بزرگى، نامش: آزادى ... " (عن الكذبة القبيحة عظيمة الشهرة ، المــسماة : الحرية..) يتحاور شاتقى مع " آقاى دفتر دار" (السيد المثقف) وهو الاسم الذى أطلقه عليه الشاعر وليس اسمه الحقيقى ، وقد وصفه بأنه ظريف وله أســلوب متميــز فــى الحديث ويتعرف على رفقائه السجناء بطريقة خاصة به.

فى قطعة " آمدم ديگر ، همين حال وحكايت ها" (عدت ثانيةً، لنفس الحال والحكايــات) يتعجب الشاعر من صفات رجل يراه يقظ القلب ، عاقلاً وشجاعاً ، جمع من الإنــسان صفاته الجيدة، وعنده غيرة على دينه وبلاده ، ثم يصفه بأنه ليس ممن أوقفوا حيــاتهم على القراءة والمعرفة، وليس من أصحاب المظهر فقط، بل إنه ذو تفكير عميق ، وكأنه شيخ من شيوخ الصوفية، قطع مراحل الطريق الصوفى من التبتل إلى الفناء. كما أنه لا يخشى التصريح بما يجول بخاطره لأن جوهره كمظهره ، يقول " مهدى " :

... عجباً إن له خلق وطبع انسانى.
ليس فقط للدين،
إنما للبلاد والملة أيضاً

= شاتقى ، اورا مخاطب داشت.
دزد آقا از خطابِ شاتقى پرسيد " بابنده ست ؟ "
من به او گفتم " بلى" آنگاه
دزدِ آقا پوزخندى زد.

عنده غيرة وألم وحمية ...
مرة ثانية، فى نوبة أخرى
أظن أنه كان وقت الطعام، انضم الينا،
شيخ يقظ القلب عاقل وشجاع .
له خُلق وطبع انسانى.
خلافا للسعداء ، فالهدوء بردته العتيقة
ليس فقط عارفاً بالمسائل ، وقارئاً للرسائل،
لأنه مرشد أعظم من التبتل حتى الفناء –
لم يكن يملك المظهر فقط ، بل العمق والرؤية
كان يقول كل ما يجرى فى قلبه بلا رعب أو رياء.
فتظن حقاً أنه ميزان
بكفتين متساويتين هما النطق والنية. (١)

---

(١) المرجع السابق : ص ٦٢، ٦٣.
... كه شگفتا خُلق و خوى آدميّت داشت.
نه همين تنها براى دين،
كه براى ملک و ملّت نيز
غيرت و درد و حميّت داشت ...

باز بارى ، نوبتى ديگر
چاشتگاهى بود گويا ، كه به ما پيوست ،
زنده دل آخوند باهوش و دليرى فحل
كه همانا خلق و خوى آدميّت داشت.
بر خلاف بى غمان راحت اين كسوت ديرين
نه همين تنها مسائل دان، رسائل خوان،
چون تبتل تافناى مُرشد اعظم –
رويهٔ تنها نه ، بل عُمق درويت داشت
با دو كفَه ىْ هم ترازِ نُطق ونيّت داشت.

وفى قطعة [به " دخو " مشهور، وزشهرِ دخو، وانگاه ...] (ل " دخو " الشهير ، ومن مدينة دخو، وفجأة ...) يحكى عن شخصية " دخو" ويصفه بالطيبة والرحمة لكنه فجأة يتحول لشخص آخر شرس، وهذا الآخر هو الذى ارتكب جريمة القتل، ولا يعرف "دخو" كيف حدثت هذه الجريمة وفجأة وجد القتيل ولا يريد ذكر التفاصيل، فما يذكره هو أنه وضع سبابته فى عنق القتيل، وفجأة من سوء الحظ وجده قتيلاً.

وفى قطعة " اين دعارا مادرم آورده ازقزوين" (أحضرت أمى هذا الدعاء من قزوين) يتناول الشاعر قصة " ميرفخرا سلمكى" الذى أحضرت له أمه دعاء للإمام الكاظم ليقرأه كل يوم ليسلمه الله من سجنه ، ويبدأ السجناء فى التشكيك فى هذا الدعاء.

وفى شعر " غم مخور، جانم ! توتنها نيستى اينجا" (لا تحزن يا حبيبى ! لست وحدك هنا) يتحدث شاتقى مع " گرگلى خان " وفى نهاية المجموعة " زندگى مى گويد : اما باز بايد زيست ... " تأتى قطعة " گاهى انديشم كه شايد سنگ حق دارد، بازمى گويم نه ! ... " (أحياناً اعتقد أنه ربما للحجر حق، أعود فأقول : لا ! ...)

ويقيم فيها الشاعر حواراً عن الموت والحياة ، وحواراً فلسفياً مع شاتقى عن ماهية الحياة وكنهها. يقول الشاعر :

رأيت الكثير وترى
الرياح تهب، وتحمل معها الجنيات،
من أين ؟ من مَنْ ؟
أسألت الرياح عن هذا قط ؟
إلى أين ؟ ولماذا ؟ وما بغيتها؟
الرياح كثيرة والجنيات كثيرة، هذا هو ما يجرى عبثاً. (١)

---

(١) المرجع السابق : ص ١٠٩ ، ١١٠ ؟
ديده اى بسيار و مى بينى
مى وزد بادى ، پرى را مى برد با خويش ،
از كجا ؟ از كيست ؟
هرگز اين پرسيده اى از باد ؟
=

وينهى الشاعر القطعة والمجموعة كلها بقوله :

الموت يقول : هوم! أى عبث!

الحياة تقول : لكن أيضاً يجب أن نحيا ،

[يجب أن نحيا ،

[يجب أن نحيا ! ... [1]

مجموعة " دوزخ ، امّا سرد " (جحيم ، لكن بارد) : -

صدرت هذه المجموعة عام ١٣٥٧ هـ.ش = (١٣٩٧ هـ.ق = ١٩٧٨ م) فى نفس العام الذى صدرت فيه المجموعة السابقة، وتعد هذه المجموعة مكملة للمجموعتين السابقتين من حيث الأسلوب، فأكثر القطع التى تتناولها من مدرسة الشعر الحر، وهى تكمل تجربة الشاعر فى السجن ، لكن مضمون هذه المجموعة وأشكال أشعارها، مختلف نسبياً عن المجموعة السابقة، حيث تتناول المجموعة حوالى ثمانى وعشرين قطعة، ليست جميعها على نفس النسق.

فالشاعر يبدأ المجموعة بقطعة " دوزخ، امّا سرد" وهى القطعة التى تحمل المجموعة اسمها، والشعر فيها يدور حول السجن، لكن ليس عن طريق القص ولكنها تساؤلات يطرحها الشاعر على نفسه عن ماهية هذا العبث الذى يعيش فيه فى السجن وهل سينتهى هذا الأمر، أم سيكون مصيره فى المستقبل كما كان فى الماضى . وتلى هذه القطعة عدة قطع لا تنتمى للشعر الحر منها :

= به كجا ؟ وانگه چرا ؟ زين كار مقصد چيست ؟

باد بسيار است وپر بسيار، يعنى اين عبث جارى ست.

(١) المرجع السابق : ص ١١٠ .

مرگ گويد : هوم ! چه بيهوده !

زندگى مى گويد : امّا باز بايد زيست ،

[بايد زيست ،

[بايد زيست ! ... "

" شهاب ها وشب" (الشهب والليل) وهي شعر تقليدي، " بابيهودگى در آينه" (مع العبث في المرآة) ، " چند دوبيتى" بعد ذلك نعود مرة أخرى للشعر الحر منه قطعة "ازبرخوردها" (من المصادفات) ويحكي فيها ذكريات في خاطره من خارج السجن حين تقابل مع امرأة على سبيل المصادفة كانت تنتظر على محطة القطار وكيف تحركت نحوه حين ظننته من تنتظره ثم تأسفت وانصرفت وتركت في قلب الشاعر الشوق والحنين.

وقطعة " آهاى ! باتوام ... " (آهاى ! أنا معك) ، نظمها الشاعر لروح صديقه عبد المحمد آيتى ، وفيها يرثيه بطريقة مختلفة فيوضح كم كان يحبه ، ثم تناول بالحديث الموت ويوضح أنه بداية الحياة وليس نهايتها.

وفي قطعة " ابرها"(السحب) يصورها بكل أشكالها وألوانها، ويقسمها إلى أنواع عديدة، فمنها السحب الممطرة والسحب المضببة، والسحب عندما تبدو خلف البحار، وسحب وقت السحر، والسحب في الليل المظلم، والسحب حين يباغتها الرعد والبرق.

وقطعة " شب كه شد" (حين جنَّ الليل) ويتناول الشاعر فيها حالة المرآة، حيث ترصد المرآة حال الناس وتحولاتهم، وعليها هي تحدث تغيرات أخرى، وهي قطعة رمزية.

وفي قطعة " آى... ! ترستان بيهوده است ازمن ..." (تعال ... ! خوفك منى عبث ...) ويوجه فيها الشاعر الحوار لنفسه ويتناقش معها في سوء الحظ الذي أوقعه في هذا السجن.

بعد ذلك أبيات قليلة على الطريقة التقليدية في قصيدتين هما : " آوارعيد " (انهيار العيد) ، و "در رثاى آن زنده ياد " (في رثاء ذي الذكرى الحية)، وبعدها قطعة " اگرغم را ..." (لو أن للحزن...) وهي قطعة فلسفية توضح أن الحزن نار لكن بلا دخان.

وينهى الشاعر المجموعة بقطعة " شبنم شاباشى كه زهرآ گين شد" (ندى السعادة الذى صار مسموماً) وتحمل هذه القطعة معنى الإحباط الممتزج بالسخرية ، فالشاعر يقول إن ترك التفكير والتعقل أفضل والجنون والبلاهة يقى الإنسان من الألم ، ولنهنأ فليس هناك أمل.

ومما سبق يتضح لنا أن هذه المجموعة الأخيرة فى الشعر الحر مختلفة إلى حد ما عن سابقتها، وإن كانت مكملة لها ، لكنها ليست شبيهة بها، فقد احتوت هذه المجموعة على المشاعر الداخلية للشاعر نفسه وآلامه فى السجن بعد أن تناول فى المجموعة السابقة آلام الآخرين من رفقائه ، فقد أكمل هذا عندما تناول فى هذه المجموعة أفكاره هو وفلسفته الشخصية وانطباعاته النفسية عن السجن، وينهيها بأنه ليس هناك أمل. وقد تخللت بعض الأشعار التقليدية هذه المجموعة وربما يكون هذا تمهيداً لارتداد الشاعر إلى الشعر التقليدى فى آخر أعماله.

*** مجموعة " ترا اى كهن بوم وبردوست دارم" : (أحبك أيها الوطن العريق) :**

هو آخر مجموعات " مهدى" ، وقد صدرت عام ١٣٦٨ هـ.ش (١٤٠٨ ق = ١٩٨٩م) أول طبعة لهذه المجموعة التى تمثل مرحلة الارتداد إلى الأساليب القديمة فى نظم الشعر، فهو أشبه ما يكون بمجموعته الأولى (ارغنون) من حيث الشكل، إلا أنه يختلف عنه من حيث المضمون.

تتضمن اثنين وستين غزلية ، وثمانى عشرة قصيدة ، ثلاث وعشرين رباعية، واثنين وثمانين قطعة، وثلاثة عشر مثنوى، وعشرة دوبيتى، وتركيب بند واحد، واثنين خسروانى، وهو فى أربعمائة وثمانين صفحة. لن نستطيع هنا الحديث عن كل واحدة على حدة لكثرتها ، لكن سنأخذ أمثلة متفرقة لمختلف الفنون ، ففى غزلية بعنوان "روشنى خانه توئى" (أنت نور البيت) وينظمها " مهدى" على منوال غزلية من غزليات

(مولانا جلال الدين الرومى)(•) ذكرها كاملة، ثم أتبعها بغزليته ، التى نظمها فى ذكرى صديق له يدعى (عماد الدين حسن) والذى يرجوه ألا يرحل، يقول الشاعر:

أنت نور البيت ، فلا تترك البيت وترحل

عشرتك كالسكر فلا تتركنا وترحل

أنت أمل الجميع، نور الجميع وبشراهم

أنا لست أملاً، وأنت نورى ونارى فلا ترحل

(•) (مولانا جلال الدين الرومى) : اسمه " محمد بن محمد بن الحسين الخطيب البلخى" كنيته جلال الدين، ويلقب بالرومى، ويشتهر بمولوى . ويعتبر من أعظم الشعراء فى إيران ومن أكبر شعراء الصوفية على الإطلاق فى الشعر الفارسى، ولد فى بلخ سنة ٦٠٤ هـ = ١٢٠٧م، رحل فى طفولته إلى بلاد الروم، وقد تتلمذ جلال الدين على يد أبيه ، وقد تقابل هو والشيخ فريد الدين العطار عام ٦١٠ هـ وكان صغيراً فأهداه العطار كتاب " أسرار نامه" وبشر أسرته بأنه سيكون لهذا الطفل شأن فى الطريقة، وبعد أبيه درس جلال الدين أربع سنوات فى دمشق تعلم فيها الفقه وعرف بإمام الدين وعماد الشريعة، بعدها اتجه للتصوف وأصبح له مريدوه وطريقته سميت بالمولوية وظل متمسكاً بالطريقة إلى أن توفى عام ٦٧٢هـ = ١٢٧٣م، وقد خلف مولوى انتاجاً نثرياً وشعرياً ، لكن كتبه الشعرية أكثر أهمية وانتشاراً، ويتمثل فى مؤلفين هما: المثنوى المعنوى وهو قصائد بالفارسية ويعتبر من أهم كتب الصوفية ويضم ٢٦ ألف بيت شعر، ويسميه بعض المتصوفة الكتاب المقدس الفارسى، والمؤلف الثانى هو ديوان شمس التبريزى والذى كتبه فى ذكرى وفاة صديقه العزيز ومرشده إلى طريق التصوف والشعر شمس تريزى (د/ بديع محمد جمعه: من روائع الأدب الفارسى، دار النهضة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م ، ص ٣٠٥: ٣١٠.)

للمزيد : عن تأثر الأدب التركى والأوزدى بمؤلفات الرومى، وتأثر اللغات العالمية والغربيون به. انظر شبكة المعلومات (الإنترنت) :

(http://www.armory.com/~thrace/sufi/life.html)

(http://www.mevlana.org/mausoleum.htm)

أنت نور البيت ، وأنت دفء الكوخ الصغير

أنت حبيب الروح، فلا تترك البيت وترحل. (١)

وقصيدة " جواب اخوانيهء صدّيق " (الرد على اخوانية صدّيق) ، نظمها الشاعر عام ١٣٦٢ هـ. ش (١٤٠٢ ق = ١٩٨٣ م) للرد على رسالة أرسلها له صديقه السيد " غلامرضا صدّيق" و هذه الرسالة كانت عبارة عن قصيدة من ١٤١ بيتاً ، وقد أوردها مهدى فى الديوان وأتبعها بالرد فى قصيدة طويلة نذكر منها قول الشاعر:

أيها العطوف حبيبى القديم ، صدّيق

منى السلام على الأحباب

شيوخ الطريق والباحثون عن الحقيقة

بحثوا كثيراً عن الطريقة الأولى

علموا من الحكمة القديمة

الماهية والوجود والجوهر

وأمطروا آذان عقول الخلق

بأمطار الحكمة شبيهة الجوهر

ونصحوا بالعدل للسلاطين

كما علموا الرعايا درس الصبر .

---

(١) مهدى اخوان ثالث : ترا اى كهن بوم وبردوست دارم، ط الخامسة، ١٣٧٦ هـ.ش ، ص ٤١٧.

روشنى خانه توئى ، خانه بمگذار ومرو

عشرت چون شكرمارا تونگهدار ومرو

خود تواميد همه اى ، نور ونويد همه اى

من نه اميدم ، كه توئى نورِ من ونار ومرو

روشنى خانه توئى ، گرمى كاشانه توئى

دلبر جانانه توئى ، خانه بمگذار ومرو

وأيضاً حكمة أعمل ولا تعمل

وأيضاً الحلال والحرام

قرأوا الحكم من بزرجمهر حيناً

وحيناً آخر من قصة عدالة كسرى .(١)

وفى قطعة " رطب نباشد بى خار" (لا رطب بلا شوك) يقدم الشاعر لنا رؤيته للحيــاة التى تمتلئ بالمتناقضات ، ومع ذلك لا دوام لحال، وعلى من يرغب فــى الــسعادة أن يعرف كيف يتحمل الحزن ويصبر عليه، يقول " مهدى " : –

لو كانت لك رغبة فى الحصول على الشهد

لا تفكر فى لدغ النحل ، وتقدم عنده

ما أطرف المثل المشهور من ألف عام

وهو الذى يذكره الرودكى فى الأشعار :

---

(١) المرجع السابق : ص ٣٥٣ .

اى مهربان حبيب كهن ، صديق

ازمن سلام گوى احبّارا

پيران ره شناس حقيقت جوى

جُستند بس طريقتِ اولا را

از حكمتِ قديم شناساندند

ماهيت و وجود وهيولا را

زى گوشِ هوش خلق روان كردند

باران حكمتِ گهر آسارا

گفتند پند عدل، سلاطين را

دادند درس صبر ، رعايا را

هم حكمتِ بكن مكنِ اعمال

هم رخصتِ نبايد و بايد را

گاه از بزرگمهر حكم خواندند گه قصهٔ عدالتِ كسرا را

" أيها القلب، يجب أن تجرب عتاب الحسان ودلالهم
لأنه لا رطب بلا شوك ولا كنز بلا ثعبان" [١]

وفى مثنوى بعنوان " سه قطره ياداستان دوستى ها" (القطرات الثلاثة أو قصة الصداقة) يحكى " مهدى" قصة ثلاث قطرات سقطت من سحابة يوم ما، ورغم أنها سقطت معــاً، إلا أن مصائرها اختلفت، يقول الشاعر :

قطرة كدموع الأطفال اليتامى

شكلها صغير ، ولكن معناها عظيم

جاءت على كتف وجناح الريح

ومن القدر سقطت على حديد ساخن

ولا جرم أنها كدولة بلا اعتبار

صارت فى لحظة سقوطها ، بخار . [٢]

---

(١) المرجع السابق : ص ١٠٣

ورت بود سرآن كانگبين بدست آرى

زنيش مُنج مينديش وبيش نه پا را

چه طرفه زد مثل آن شهرهٔ هزارهٔ پيش

كه رودكيش كند ياد در به اشعارا :

" دلا ، كشيدن بايد عتاب ونازبتان

رطب نباشد بى خار وكنز بى مارا " .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٧٠ .

قطره اى چون اشك طفلان يتيم

صورتش كوچك ، ولى معنى عظيم

آمد وآمد ، به دوش وبال باد

از قضا برآهنى تفته فتاد

لا جرم چون دولت بى اعتبار

گشت هم در حال افتادن ، بخار

هذا حال القطرة الأولى سقطت على قطعت حديد ساخنة فتبخرت فى الحال، أما الثانية فقد سقطت فى جوف برعمة فامتصتها الفراشات ، أما الثالثة فيقول عنها الشاعر :

تقطرت قطرة أخرى من السماء

كعـــرق جبين الفــــــلاح

جاءت على كتف وجناح الريح

حتى رأت الصدفة وسقطت فيها

تلك الصدفة ربتها فى مهدها

وقصـــــت عليها قصة حياتها

قصة المشقة والعمل والحياة

والافتخـــــار والعزة والضياء

ظلت هناك حتى صارت لؤلؤة

جوهرة أكثر لمعاناً من كوكب الزهرة .... [١]

فى ديوان " ترا اى كهن بوم .... " قطع فى رثاء الأصدقاء والمشاهير وأخــرى فــى الدفاع عن المرأة منها قطعة بعنوان " دختر به شرط چاقو " (الفتاة تحت حد الــسكين) يتخذ " مهدى" من فضيلة الصدق وسيلة لبحث قضية اجتماعية هامــة ، وهــى قــضية

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٧١ .

قطره اى ديگر چكيد از آسمان

چون عرق هاى جبين ديهقان

آمد وآمد به دوش وبال باد

تاصدف را ديد ودر آن اوفتاد

آن صدف پرورش اندر مهدخويش

گفت با او داستان عهد خويش

داستان رنج وكار وزندگى

افتخار وعزت وتابندگى

ماند آنجا ، تاكه مرواريد شد

گوهرى رخشان تر از ناهيد شد ...

المرأة فى المجتمع الإيرانى، ويرى أن حل هذه القضية لا يتأتى إلا من خلال الصدق مع المرأة ، ومعاملتها بما يليق بآدميتها، يقول الشاعر :

كن صادقاً مع المرأة ، فالمرأة تحب الصدق
هكذا خلقها الله العالم بالخلق.
كن صادقاً مع البشر، وكن صادقاً مع المرأة الصادقة
فلم يضل أحد أبداً عن طريق الصدق
للمرأة قلب كورقة وردة أمام الطيب والسئ
فلا تكن أبداً شوكة مغروزة فى ورقة الوردة. (١)

وقد نظم " مهدى" فى هذا الديوان العديد من الأشعار الوطنية بسبب الحرب العراقية الإيرانية، ويصف ما حل بقومه من فجائع نتيجة الحرب الظالمة التى فرضت عليهم من مسلمين مثلهم ، وينهى الشاعر ديوانه بشعر يتضمن هذا المعنى ، " على وزن افسانهٔ نيما يوشيج : فاعلاتن فعولن فعولن " . (٢)

يقول " مهدى " :
كانت حرب صدام الجنكيزى الطبع
اعتداء على قوم مسالمين
لم يتوقع قومنا هذا
ممن يتظاهر بالإسلام
يحرق أو يقتل أو يسلب
أو يشرد الناس فى كل مكان

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .
رو راست باش با زن ، زن راستى پسندد
داناى آفرينش اينسانش آفريده
رو راست باش باخلق ، بازن كه راستى راست
از راهِ راست هرگز كس گمرهى نديده
درپيش نيك وبد، زن دارد دلى چوگلبرگ
هرگز مباد خارى در برگ گُل خليده
(٢) محمد رضا محمدى : آواز چگور ، ص ٢٣٣.

عندما رأى شعب ايران هذا الحال

قالوا جميعا إما الحق وإما هو

وتحت راية الاستقامة

اتحدوا متآزرين

حملوا على العدو الحقير

بجيش منظم ومتحد

أنشد الجميع مكبرين :

" ربنا الله ، ثم استقاموا " . (١)

وتعد مجموعة " ترا اى كهن بوم وبردوست دارم ارتداداً كاملاً للشعر التقليدى، وربما يكون من أسباب عودة " مهدى" لاسلوبه القديم فى النظم: اليأس الذى انتابه فى أواخر حياته بعد أن تبددت آماله فى قيام إيران التى كان يتمناها، فكان هذا الديوان بمثابة تحية وجهها لبلاده القديمة وبكاء على أطلالها ، وهناك سبب آخر هو أن "مهدى" لم يعد لديه القدرة فى أواخر حياته على تقديم أعماله

---

(١) ترا اى كهن بوم: ص ٤٧٩ ، ٤٨٠ .

جنگ صدام چنگيزخو بود

در تجاوز به قومى صفا جو

خلق ما را بود اين توقع

از مسلمان نمائى كه بود او

يا بسوزد ، كشد ، پابگيرد

ياكه آواره سازد به هر سو

خلق ايران چو ديدند زينسان

جمله گفتند يا حق ويا هو

زير يك پرچم استقامت

متحد گشته، بازو به بازو

حمله بردند بردشمن دون

با نظامى به آئين وهمسو

جمله تكبير گويان سرودند :

" ربنا الله ، ثم استقاموا " .

بأسلوب الشعر الحر(*)، فقد اعترف بنفسه أنه "أصبح يجد صعوبة فى نظم الشعر بهـذا الأسلوب بعد أن أصبح شيخاً(١) ".

(*) فالأوزان الحرة تعطى للشاعر حرية براقة ، ولابد أن يتحكم الشاعر فى الحريـة التـى تمنحها الأوزان الحرة؛ لأن انعدام الوقفات يوجد صعوبة فى اختتام السطر الـشعرى، ففـى الشعر التقليدى نظام الشطرين ، تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة، لأنها هى فى ذاتها وقفة، فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى، أما فى الوزن الحر فإن الوقفـات الطبيعيـة معدومة والشاعر لا يستطيع قطع تدفق الأسطر بسهولة، وتشتد المتاعب فى شـعر الوصـف والمناجاة لصعوبة إيقاف التدفق الطبيعى فى الوزن الحر، و يجد الشاعر صعوبة فى الـنظم بطريقة الشعر الحر حيث أن مزاياه (الحرية والموسيقى والتدفق) سببت له مشكلة فى السيطرة عليها ، فإن أقل خطأ منه يكفى لدفع الشعر إلى الابتذال والعامية ، وتتحول الحرية إلى فوضى فما بالك بعيوبه وهى الاقتصار على عدد من البحور وإيراد التفعيلة وتكرارها بشكل لا يسبب الرتابة المملة.

(نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم ، بيـروت، الطبعـة الثامنـة ١٩٨٩ م، ص ٤٠ : ص ٤٥).

(١) نادر نادر پور : طفل صد ساله اى به نام شعرنو ، مجلهٔ روزگارنو دفتـر دوازدهـم. بهمن ١٣٧١ هـ.ش . شمارهٔ مسلسل ١٣٢.

ثانياً: الانتاج النثرى

يتألف إنتاج " مهدى " النثرى من عدة كتب تضم خلاصة آرائه فى كافة المجالات الفنية والنقدية وفى الحياة بشكل عام، وهناك أيضاً عدة مقالات جمعها فى كتابين، والتى كتبها عن الشعراء القدماء والمحدثين وعن فنون شعرهم، إلى جانب ذلك هناك بعض القصص وهى عبارة عن قصة واحدة للأطفال ومجموعة قصصية تضم أربع قصص ، وسوف نتعرف على كل عمل نثرى من هذه الأعمال فى إيجاز .

- **(بهترين اميد) : أفضل ما كتب اميد**

صدر هذا الكتاب عام ١٣٤٨ هـ.ش = (١٣٨٨ ق = ١٩٦٩ م) وينقسم إلى قسمين : القسم الأول : ويحتوى على بعض الكتابات النثرية التى اختارها "مهدى" لتنشر فى هذا الكتاب، وتتناول موضوعات شتى عن قضايا الشكل والمضمون فى الشعر الفارسى من وجهة نظر "مهدى" ، وهى فى مجملها الآراء التى قدمها الشاعر فى بعض مقدمات مجموعاته الشعرية، وهى آراؤه فى شعر نيما (أسلوبه ولغته) ، ورأيه أن المهم جوهر الشعر وليس الشكل، فالعبرة بالفكر والمحتوى وليس بالقوالب الشعرية، ورأيه فى الوزن والقافية، وأيضاً يتناول هذا القسم رأى الشاعر فى الشعر الخاص بالمجتمع وأنه من الضرورى ارتباط الشاعر بمجتمعه ، فهو أشد المتأثرين بالأحداث وأصدقهم تعبيراً عن آلامه وآماله، لذا فللشاعر مسئولية تجاه مجتمعه.

ثم يذكر "مهدى" فى نهاية هذا القسم أن الشاعر ينقل إحساساته التى يشعر أنه مشبّع بها عند قوله الشعر، والناس فيما بعد يفسرون قوله كما يرونه.

والقسم الثاني: يحتوى على مجموعة كبيرة من أشعار "مهدى" وهى تنتمى إلى مجموعاته الشعرية الخمسة الأولى. ولا يعد هذا الكتاب مجموعة شعرية كما يذكر البعض حيث لا تعتبر كتب المختارات مجموعات مستقلة، والسبب أن هذه المختارات مجرد تجميع من الدواوين والمجموعات الشعرية . ولمهدى كتب مختارات كثيرة منها (عاشقانه ها وكبود) ، و (برگزيدهٔ شعرهاى اخوان ثالث) و (گزينهٔ اشعار مهدى اخوان ثالث) وهذه المختارات نشرت جميعها فى حياة "مهدى" نشرها هو أحياناً ، وأحياناً أخرى نشرها بعض أصدقائه من الناشرين.

ويضم هذا القسم أشعاراً من (ارغنون) ، و (زمستان) (آخر شاهنامه) ، (ازاين اوستا)، و (پائيز در زندان) ، وهى من أفضل الأشعار التى كتبها مهدى فى هذه المجموعات.

(مرد جن زده) : الرجل الممسوس :

صدرت هذه المجموعة القصصية عام ١٣٥٤ هـــ.ش (١٣٩٤ ق = ١٩٧٥م) وهـــى المجموعة القصصية الوحيدة لمهدى اخوان ثالث ، وتحتوى هذه المجموعة على أربعة قصص بدون مقدمة، والقصص هى :

شب عيدى : ليلة العيد

وقد كتبها " مهدى" فى مشهد عام ١٣٢٧ ش = (١٣٦٧ ق = ١٩٤٨م)

مرد جن زده:الرجل الممسوس كتبها فى طهران ١٣٣٥ ش = (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦م)

انبوه بى شمار شاعران : زحام لامتناه من الشعراء

اژدان : الأفاعى

وقد كتبها فى طهران عام ١٣٤٤ ش = (١٣٨٤ ق = ١٩٦٥م)

وقد طبعت هذه المجموعة القصصية خمس مرات وصدرت الطبعة الخامسة عام ١٣٨٠ هـــ.ش (١٤٢٠ ق = ٢٠٠٠م) .

(بدعتها وبدايع نيما) : إبداعات نيما وبدائعه

صدر هذا الكتاب عام ١٣٥٧ هـــ. ش (١٣٩٧ ق = ١٩٧٨ م) ، وصـــدرت الطبعـــة الثالثة التى فى أيدينا عام (١٣٧٦ ش = ١٩٩٧م) ، وهو يعتبـــر الجـــزء الأول مـــن مذكرات مهدى اخوان ثالث حول نيما يوشيج والتى كتبها قبل وفاة نيما وبعدها، والكتاب يدور حول ما قام به نيما فى الشعر الفارسى، وما قدمه من تجديد فى الشعر، بالإضافة لهذا يحتوى الكتاب على دراسات قام بها " مهدى" حول أوزان الشعر الجديد، فقد أشار إلى أهمية وجود الوزن والقافية فى الشعر، وأن الوزن هو ما يمنح الشعر شكله ويكمله، إلا أن الأوزان القديمة لم تعد تناسب الشعر الحديث من أفكـــار ومعـــانى، فكـــان مـــن الضرورى أن تظهر محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية، وقد اســـتفاض "مهدى" فى توضيح المراحل التى مر بها الشعر فى محاولة التخلص من الوزن القديم، والتخلص من التفعيلات التى كانت تُلزم الشاعر أن يكمل وزن البيت إلى نهايته حتـــى

يتم الوزن، وقد تدرجت محاولات الشعراء للبحث عن أوزان جديدة، ففى البداية حاولوا اختيار البحور غير المستعملة، كما استخدموا قوالب أشعار المراثى لنظم الموضوعات السياسية والاجتماعية واتجهوا أيضاً لاستخدام القوالب القديمة النادرة مثل المسمط، والتركيب بند والترجيع بند، وتجدد شكل التركيب بند والترجيع بند، وقد راج قالب آخر وهو (الدوبيتى)(*) ، وهو يشبه الرباعى وما زال رائجاً حتى الآن ، وهو يناسب الأشعار الحماسية والقصص، وشمل التجديد فيه تغيير أماكن القوافى وتقصير المصاريع.

وقد خصص مهدى جزءاً كبيراً يتجاوز المائة صفحة للحديث عن أنواع الأوزان والبحور فى الشعر الفارسى الجديد.

وأوضح بعد ذلك أن الشعراء توصلوا إلى أن الوحدة الإيقاعية فى الوزن هى التفعيلة الواحدة فهذه التركيبة الأساسية ، وليس شكل البحر المكون من عدد محدد من التفعيلات، ومن ثم اكتفوا باستخدام الأساس الإيقاعى وهو التفعيلة.

وقد حدد " مهدى" جزءاً من الكتاب للحديث عن شعر نيما، والجزء الأخير خصصه للحديث عن "المسمط"(*) والبحر الطويل

(*) الدوبيتى : له وزن خاص به وهو الهزج المسدس المحذوف. (محمد جعفر يعقوب ، سبك خراسانى در شعر فارسى ، ص ٩٨).

(*) المسمط : فن من فنون النظم ، استخدمه شعراء الفرس قليلاً، إلا أن بعضهم خصه بمزيد من العناية من أهمهم الشاعر منوچهرى، ويشمل ديوانه أحد عشر مسمطاً، وهو نوع من القصائد المقسمة، وقد يكون مربعاً أو مخمساً، المربع منه، يكون فى كل قسم ثلاثة أشطر متفقة فى الروى ويأتى الرابع منفرداً برويه موافقاً لنظائره فى القصيدة كلها ، والمخمس : يكون كل قسم أربعة أشطر متفقة فى الروى ويأتى الشطر الخامس منفرداً فى رويه.

(د إسعاد عبد الهادى قنديل: فنون الشعر الفارسى، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ١٩٨١م ، الطبعة الثاني، ص ٣١٤ ، ٣١٥).

و"الخسرواني"(*)، وأنهى الكتاب بنماذج من الأشعار.

* (درخت پير وجنگل) : الشجرة العجوز والغابة :

وهي قصة طويلة للأطفال ، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٣٥٧ هـ. ش = (١٣٩٧ ق = ١٩٧٨ م) ، يقول " مهدى" في مقدمة بعنوان " چند كلمه درباره‌ٔ قصه بابزرگ ترها) بمعنى (مقدمة للكبار بخصوص القصة) يقول أنه كتبها للصبية في نهاية المرحلة الابتدائية وأوائل المرحلة الإعدادية ، وإنها وإن تكن قصة للأطفال إلا أنها تصلح للشباب، وتحمل أيضاً بعض الكلمات والمعاني للكبار، وقد حرص " مهدى" على كتابة هذه القصة بلغة سهلة وبسيطة تتناسب مع ذهن ومشاعر الأطفال ، والقصة بمثابة خطاب من "مهدى" للأطفال والشباب ، وقد كتبها بأسلوب وطريقة محببة، وتحمل في طياتها نصائح من القدماء والأجداد للأطفال.

ويذكر " مهدى" في مقدمة هذه القصة بالثناء والتقدير كاتب القصة الشهير "محمد على جمال زاده" رائد الواقعية، ويورد " مهدى" بعض العبارات الشهيرة من قصة "يكى بود، يكى نبود"(كان ياما كان) لجمال زاده خلال قصته، وقد أعد " مهدى " برنامجاً تلفزيونياً بمناسبة مضى ثمانين عاماً على ولادة

(*) الخسرواني ويعني " الطرائق الملوكية" : وهو فن من فنون النظم قديماً، من القوالب الشهيرة في أواخر العصر الساساني ، ويرتبط هذا القالب بالشعر الفارسي قبل الإسلام وحتى =عدة قرون بعد الإسلام ، وهو من أوائل فنون الشعر التي عرفها الفرس، وكان موضوعه يدور حول مجالس الملوك، " والمدح والثناء على الملوك، ولذا سمى بالخسرواني نسبة لـ"خسرو " وهو شعر قصير في ثلاث مصارع ، وهو قالب يصلح للأشعار القصيرة في معاني كالغزل والوصف والأشعار الغنائية ، وقد نظم " مهدى " نوخسرواني كتقليد للخسرواني، مع الاختلاف في المعاني والشكل العروضي. (مهدى اخوان ثالث : دوزخ ، اماسرد، ص ٢٠ : ٢٥ – بدعتها وبدايع نيما يوشيج ، ص ٣٠٩ : ٣٢٠).

الأستاذ العظيم "محمد على جمال زاده"(•) ، ونعت "مهدى" الكاتب المعروف فى مقدمة القصة وبالغ فى ذكر ألقاب عديدة له.

وقد بدأ القصة بقوله " يكى بود ، يكى نبود، غير ازخدا هيچكى نبود" (كان ياما كان ، ما كان من أحد غير الله).

وقد طبعت هذه القصة عدة طبعات آخرها التى بين ايدينا وهى الطبعة الخامسة بهار ١٣٨٠ هـ.ش = (١٤٢٠ ق = ٢٠٠٠ م) .

(•) جمال زاده: هو سيد محمد على جمال زاده، ابن سيد جمال الدين واعظ الهمدانى المعروف بالأصفهانى، ولد فى اصفهان عام ١٢٧٠ هـ.ش (١٣٠٩ هـ.ق = ١٨٩٢ م) ، سافرت أسرته إلى طهران عام ١٢٨٠ هـ. ش ، تعلم البدايات فى طهران، وسافر إلى بيروت وانهى المرحلة التعليمية هناك ، وفى عام ١٢٩١ هـ.ش (١٣٢٨ هـ.ق = ١٩١٣م) توجه إلى " باريس" ، وبقى فى " لوزان" حتى عام ١٢٩٢ هـ. ش = ١٩١٤م وانهى تعليمه الجامعى فى جامعة " ديجون " بفرنسا.

نشر أول أعماله فى برلين " گنج شايگان "(الكنز الضخم) ، وبعد عدة أعوام طبع قصة " فارسى شكراست" (الفارسى سكر) فى جريدة " كاوه" ، اهتم بقضايا بلاده بالرغم من وجوده خارج البلاد، وله قدم السبق فى تطوير فن القصة القصيرة، فقد طوع المشكلات السياسية والاجتماعية وجعلها موضعاً للقصة، وقد قام جمال زاده بالعديد من الأعمال فى " جنيف" منها التدريس والترجمة ، ومن أهم آثاره المجموعة القصصية الشهيرة " يكى بوديكى نبود " (كان يا ما كان) وهى ست قصص قصيرة وبعد عام ١٩٥٦ م اعتزل العمل الرسمى وتفرغ لكتابة مذكراته وقد اختير عضواً دائماً فى المجمع اللغوى الإيرانى ، توفى فى نوفمبر ١٩٩٧م فى جنيف عن عمر يناهز المائة عام.

(سعيد نفيسى : شكارهاى نثر فارسى معاصر ، چاپ دوم ، تهران ١٣٣٦ هـ.ش ، ص ٧ وما بعدها) .

للمزيد انظر :

على ميرا نصارى : اسنادى از مشاهير ادب معاصر ايران، دفتر چهارم (محمد على جمال زاده) ، سازمان ملى ايران، ١٣٨١ هـ.ش ./ روز نامه رستاخيز ، دوشنبه ١٢ آذر ، شماره ٩٢٤ ، ٢٥٣٦ شاهنشاهى ، ص ١٣، مقال لجمال زاده يذكر فيها اسمه بالكامل ونسبه.

* (عطا ولقای نیما یوشیج) : عطاء نيما يوشيج ولقاؤه :

صدر هذا الكتاب عام ١٣٦ هـ.ش = (١٤٠١ ق = ١٩٨٢م) ، وهو عبارة عن الجزء الثانى من المذكرات التى كتبها " مهدى" حول " نيما يوشيج" ، ويقول "مهدى" عن أسلوب الكتاب : " تناولت فى هذا الكتاب أداء نيما، والأشياء التى أحياها نيما من تراث التذاكر والأدب الفارسى " (١).

ويتناول فى بقية الكتاب تحليل أشعار نيما من خلال آرائه فى الشعر الفارسى وتصوراته عن الشعر الحديث، مع مقارنة هذه الأشعار والآراء بأشعار القدماء وآرائهم.

وقد تحدث "مهدى" فى هذا الكتاب عن لقائه مع " نيما يوشيج" وحديثهما معاً، ونصائح "نيما" له، فقد كان لـ "نيما" أسلوبه الخاص وطابعه المميز ، وقد اتخذ مهدى من أسلوبه مثالاً يحتذى به.

وقد صدرت الطبعة الثانية للكتاب عام ١٣٦٩ هـ.ش (١٤١٦ ق = ١٩٩٧ م).

* (حريم سایه های سبز) مجموعة مقالات ١ : حرم الظلال الخضراء:

صدر الجزء الأول من هذا الكتاب عام ١٣٤٩ ش = (١٣٨٩ ق = ١٩٧٠م) وصدرت الطبعة الثانية لنفس الجزء التى بين أيدينا عام ١٣٧٢ ش (١٤١٢ ق = ١٩٩٢م) بعد وفاة "مهدى" ، ويحتوى الكتاب على مجموعة مقالات نشرها " مهدى" فى الصحف والمجلات الإيرانية، وقد تعددت الأهداف التى كتب من أجلها هذه المقالات فمنها ما يتناول بالنقد أعمال الشعراء الفرس من المعاصرين أو القدماء ، بالإضافة إلى الموضوعات التى تخص الثقافة والأدب الفارسى عموماً. ويتكون الكتاب من أربعة فصول ، يضم الفصل الأول مقالات نقدية إحداها عن مجموعة أشعار مختارة

---

(١) عطا ولقای نیما : چاپ سوم، تهران، انتشارات زمستان، ١٣٧٦ هـ.ش ، ص ١١ .

لـ"أحمد شاملو" (ا.بامداد)(*) ويتناول فيها أيضاً الحديث عن القوالب والأوزان الجديدة، وهو مقال طويل من أطول مقالات الكتاب وقد بدأ المقالة بـالتعريف بانتـاج الـشاعر أحمد شاملو (ا. بامداد) وقـد كتـب " مهـدى" هـذا المقـال عـام ١٣٣٦ هـ.ش (١٣٧٦ هـ ق = ١٩٥٧ م)

المقالة الثانية في الفصل الأول (دربارهٔ زمين، شعر هـ. أ. سايه) (*) ويتنـاول فيـه الحديث عن ديوان " زمين" (الأرض) للشاعر هوشنگ ابتهاج (هـ.أ.سايه) ، ويـذكر

(•) أحمد شاملو : (١٣٠٤ إلى ١٣٧٩ هـ.ش) = (١٩٢٥ م : ٢٠٠٠ م) ولد فى طهران، اتم تعليمه الثانوى وتعلم الفرنسية والموسيقى والأدب ، انضم لحزب توده مما أدى لـسجنه، بـدأ نظم الشعر ١٩٥١ م، من أهم شعراء مدرسة نيما ، تخلصه الأدبى (ا. بامداد) تناولت أشعاره قضايا إيران السياسية والاجتماعية ، رشح لنيل نوبل فى الأدب.

نظم شاملو ٦٩ قطعة شعر من سنة ١٣٢٦ هـ.ش إلى سنة ١٣٣٥ هـ.ش ، ومن أهم أعماله " آهنگهاى فراموش شده" ، " آهن ها واحساس" و "باغ آينه" ، "ققنوس در باران" ، " مرثيـه هاى خاك" وغيرها تصل أعماله إلى ١٤ مجموعة شعرية.

(أحمد شاملو : مجموعة آثار دفتريكم شعرها ، تهران انتشارات زمانه ، ١٣٨٠ هـ.ش).

وانظر أيضاً:

(أحمد شاملو : شبهاى شعر خوشه : انتشارات گلپونه ، تهران ط٣ ، ١٣٧٧ هـ.ش).

للمزيد من شبكة المعلومات :

أحمد شاملو وتأثير أشعاره على المناضلين والمعتقلين ومقارنتها بأشعار الشاعر العربى على أحمد سعيد (أدونيس) ، وتشبيه أشعاره بأغانى فيروز.

http:/www.shamlu.com
http:/www.shamlou.org

(•) هوشنگ ابتهاج (هـ.أ. سايه) : ولد فى رشت سنة ٣٠٦ هـ.ش = ١٩٢٧م ثم عاش فى طهران ، عمل فى شركة أسمنت بطهران، من أهم أعماله " زمين " (الأرض) نشر فى طهران سنة ١٣٣٤ هـ.ش ، ومجموعة غزليات سياه مشق " الطعنة السوداء ، نشر فى طهران ١٣٣٢ هـ.ش ومجموعة " سراب" نشرت عام ١٣٣٠ هـ. ش.

(شمس لنگرودى "محمد تقى جواهرى گيلانى" : تاريخ تحليلـى شـعرنو ، چـاپ سـوم ، جلد اول، تهران ١٣٧٨ هـ.ش ، ص ٤٨٩).

على إثره بعض الشعراء القدماء والمحدثين الذين نظموا أشعاراً عـن الأرض ووردت أسماء بلادهم فى أشعارهم.

والمقال الثالث (جزيره اى در خشكى زمانه) أى (جزيرة فى اليابسة) وهو مقال عـن الجزيرة أول ديوان شعر لـ " محمد زهرى"(•) ، وقد نشر هـذا المقـال فـى جريـدة "ايران ما " الاسبوعية عام ١٣٣٥هـ.ش (١٣٧٥ ق = ١٩٥٦ م) .

الفصل الثانى يتناول عدة مقالات عن أشعار القدماء وموسيقى الشعر الحديث، وبعض آراء "مهدى" النقدية حول " دماونديهٔ أول" و " دماونديهٔ دوم" وهى قصائد شهيرة لملك الشعراء "بهار"(•) والتى نظمها عـام ١٣٠٠ ش (١٣٤٠ ق = ١٩١٦م) وقـد نقلهـا " مهدى" فى المقالة من ديوان أشعار "بهار".

(•) محمد زهرى : ولد فى شهسوار سنة (١٣٠٥ هـ.ش = ١٩٢٦ م) ، ثم انتقل لطهران ، له مجموعات عديدة منها جزيرة طبع طهران ١٣٣٤ هـ.ش ، " شبنامه" رسالة الليل ، نشر طهران ١٣٤٧ هـ.ش وغيرها. (http://ar.wikipedia.org)

(•) بهار : ميرزا محمد تقى المتخلص ببهار ، ولد عام ١٢٦٦ ش (١٣٠٤ ق = ١٨٨٦م) فى " مشهد" ، نشأ فى خراسان وقضى بها ٢٨ عام ثم غادرها إلى تهران.

توفى عام ١٣٣٠ ش (١٣٧٠ ق = ١٩٥١م) ، اهتم بالشعر والآداب وتعلـم العربيـة منـذ صغره، حفلت حياته بالعديد من الأحداث السياسية والوطنية والثقافية ، ولبهار أعمـال أدبيـة شهيرة منها (سبك شناسى) ، (تاريخ تطور شعر فارسى) ، وصحح (تاريخ سيستان) وغيره الكثير، وقد اشتهر فى عالم الشعر بديوانه الضخم الذى تجاوز ٣٠ ألف بيـت فـى مختلـف القوالب والأشكال الشعرية.

للمزيد انظر : (د/ رملة محمود غانم : منظومة (كارنامهٔ زندان) الملك الشعراء محمد تقـى بهار دراسة وترجمة، رسالة ماجستير غير منشورة ، إشراف د/ بديع جمعه ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ١٩٧٧م).

يحيى آرين پور : از صبا تا نيما ، جلد دوم ، تهران ١٣٥١ هـ.ش ، ص ١٢٣ وما بعدها.
عبد الحميد عرفانى : شرح أحوال وآثار ملك الشعراء محمد تقى بهار، چاپ اول، ١٣٣٥ش.

وينهــى " مهــدى" الفــصل بالحــديث عــن بعــض العــارفين والمتــصوفة امثــال "ابراهيم بن ادهم"(•) وبعض آثاره ، وقد صدرت هذه المقالــة عــام ١٣٤١ هـــــ.ش (١٣٨١ هـــ.ق = ١٩٦٢م).

والفصل الثالث : يتناول مقالات أولها عن "طوس الأمس هى مشهد اليوم ومقالة ثانية عن " دوبيت" وهو فن انتشر فى الأشعار الغنائية والوصفية والحماسية، وهو يشبه الربــاعى وما زال رائجاً فى الشعر الحديث .

والمقالة الأخيرة تعتبر بمثابة مذكرات عن الشاعر المعروف "حافظ الشيرازى"(•) وهى بعنوان (آورده اندكه حافظ) (يُحكى أن حافظ) .

(•) ابراهيم بن أدهم : هو أبو اسحاق ابراهيم بن أدهم بن منصور بن يزيد بن جابر تميمــى عجلى، عارف وزاهد معروف ، شهرته أبو اسحاق إبراهيم بن أدهم البلخى، أبوه حاكم امارة بلخ، ولد فى مكة ، ويقال أنه نشأ فى بلخ بخراسان ، وقد هرب من أبو مسلم تاركاً خراســان إلى نيسابور، وانشغل بالعبادة والزهد. وعندما زاع صيته هناك ، ترك نيسابور وذهب إلــى مكة . وهناك تعرف على سفيان الثورى، والفضيل بن عياض ، ويقال أنه كان طالب الإمــام أبو حنيفة، وعلى أكثر أقوال المؤرخين أنه توفى فى ١٦١ أو ١٦٢ هـــ / ٧٧٨ أو ٧٧٩ م. ولا يعرف مكان قبره فالبعض يقول أنه فى بغداد أو الشام وآخرون يقولون أنه فى مــصر أو فلسطين. (دكتر سيد أبو طالب مير عابدينى: ابراهيم ادهم ، زندكى وسخنان او، چاپ دوم، تهران ١٣٧٩ هـــ.ش).

(•) حافظ الشيرازى : من شعراء القرن الثامن الهجرى " شمس الدين محمد بن بهاء الــدين" الحافظ الشيرازى، من كبار الشعراء فى الأدب الفارسى وأبرعهم فى نظم الغزل ، ولــد فــى شيراز فى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى، ونشأ هناك، اتجه منذ صغره لنظم الشعر، واشتغل بالتدريس فى مدرسة شيراز، زاع صيته فى الشعر، تناول فــى غزلياتــه أغراضــاً متنوعة، وقد ترك الحافظ ديواناً كبير يشتمل على ٦٩٣ منظومة منها ٥٧٣ غزلاً ، وغزلياته تمزج بين الغزل البشرى والصوفى.

(ادوارد جرانفيل براون : تاريخ ادبيات ايران (از سعدى تاجامى)، ترجمــة علــى اصــغر حكمت ، تهران ، ١٣٣٧ هـــ.ش، جـــ٢، ص ٦٦٧).

على دشتى : نقشى از حافظ ، تهران ١٣٣٦ هـــ.ش.

والفصل الأخير حجمه صغير جداً بالنسبة للفصول السابقة وهو مقالة واحدة وعنوانها (در كتابخانهٔ كوچك من) (فى مكتبتى الصغيرة) وفيها نبذات مختصرة عن بعـــض الكتب فى مكتبة " مهدى" .

وقد أشرف على إصدار جزئى هذا الكتاب وقدم لهما الأديب الإيرانى (مرتضى كاخى).

*** (حريم سايه هاى سبز) مجموعة مقالات ٢ : حرم الظلال الخضراء :**

وقد صدر الجزء الثانى عام ١٣٧٣ هـــ. ش = (١٤١٣ ق = ١٩٩٤م) ويتناول أشعار القدماء و المحدثين بالدراسة والنقد ويتكون من أربعة فصول ، الفصل الأول أطـــولهم وهو عبارة عن خمس مقالات، المقالة الأولى تتناول كتاب (دريـــاى گـــوهر) (بحـــر الجواهر) والثانية مقدمة لديوان " عماد خرسانى"(•) وقد نشرت هذه المقالة لأول مـــرة عام ١٣٤١ هـــ.ش بعنوان " چند كلمه از قصه وغصهٔ عماد" (بعض كلمات عن قصة عماد وألمه)، وقد كتب مهدى هذه المقالة عن حياته وانتاجه، والثالثة مقدمة لمجموعـــة شعرية لـــ" شفيعى كدكنى"(•) ونشرت الطبعة الأولى ١٣٤٤ ش بعنوان (مكتوب اميد) ،

(•) عماد خرسانى: من شعراء هذا القرن فهو من مواليد ١٣٠٠ هـــ.ش أى فى بداية القرن ، ولد فى طوس بخراسان ، وكان صديقا حميما لمهدى ، نظم حوالى ٣٠ ألف بيت من الشعر فى عدة فنون وقوالب منها القصيدة والغزل والمثنوى والقطعة .

للمزيد انظر :

(حريم سايه هاى سبز (٢) : ص ٥٥ : ٩٠) .

(•) شفيعى كدكنى : ولد الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى فى التاسع عشر من شهر مهـــر عام (١٣١٨ هـــ.ش ، ١٩٣٩ م) فى قرية كدكن من توابع تربت حيدرية بنيسابور. التحـــق شفيعى بكلية الآداب جامعة مشهد عام ١٣٤١ وحصل على شهادة الليسانس فى اللغة الفارسية عام ١٣٤٤ ثم توجه فى نفس العام إلى تهران، وحصل على درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة تهران، وواصل الدراسة والبحث حتى نال درجة الدكتوراة فى الأدب الفارســـى عـــن بحثه" صور خيال در شعر فارسى" ومنذ ذلك الوقت وهو يقوم بالتدريس فـــى كليـــة الآداب جامعة تهران. يمتاز شفيعى بتنوع انتاجه الأدبى ما بين التحقيق والشعر والمقـــالات الأدبيـــة والنقدية ، من أهم أعماله الشعرية " در كوچه باغ خاى نشابور " عام ١٣٥٠ و " هـــزاره اى دوم أهوى كوهى" عام ١٣٧٦ .

(حسنعلى محمدى : شعر نو نيمايى سيرى در قالب هاى نوين شعر فارسى ، نشر چشمه ، تهران ، ١٣٨١ ش، ص ١٦٣ ، ١٦٤).

والمقالة الرابعة سنة ١٣٤٥ ش يرثى فيها موت الشاعرة "فروغ فرخزاد"(•) ، ويبدى فيها "مهدى" مدى حزنه وألمه ومصيبته فى وفاة الشاعرة ، ويقول " مهدى" : "إن جراحى لم تندمل بعد موت نيما ، فإذا بى أواجه لهذه المصيبة الكبيرة، فقلما تجود دنيا الشعر بشاعر عظيم مثل نيما ، أو بامرأة لطيفة مثل فروغ ، بل وحقيقة ليس لى عزيزين مثليهما" ، والخامسة تدور حول "سهراب سپهرى"(•) وهى رسالة من "مهدى" إلى أحد أصدقائه يتناول فيها أخبار سهراب وبعض أشعاره بالنقد والتحليل.

(•) فروغ فرخزاد: ولدت فى١٥ دى ١٣١٣ هـ.ش ، فى تهران، وتوفيت فى ٢٤ بهمن ١٣٤٥ هـ.ش فى طهران، فروغ فرخزاد ابنة محمد فرخزاد، انهت دراستها الابتدائية فى " هنرستان كمال الملك" تزوجت فى ١٧ من عمرها برسام الكاريكاتور پرويز شاپور، ورزقت منه بابنها كاميار، انفصلت بعد ذلك، وكانت فروغ تحقر هذا الزواج وتسخر منه. = =اجتهدت فى دراسة الأدب وخاصة الإنجليزى والأمريكى ، وكان لها استعداد ممتاز فى نظم الشعر الجديد. كان شعرها ذا طابع خاص له احساس وذوق وكانت الشاعرة ذات الهام عالى، من أهم مجموعاتها الشعرية " عصيان " و " تولدى ديگر" .
وللأسف توفيت فروغ وهى فى ريعان شبابها وفى أوج شهرتها الأدبية ، على أثر حادث سيارة أليم.
(ميترا افشار : شعر وزندگى " بيست شاعر نو پرداز " ، تهران ، چاپ اول ، ١٣٧٨هـ.ش) ، ص ٧٩ ص ٨١ .

(•) سهراب سپهرى: ولد فى ١٥ مهر ١٣٠٧ هـ.ش فى كاشان ، وتوفى عام ١٣٥٩ هـ.ش فى تهران ، انهى سهراب المرحلة الإبتدائية والثانوية فى كاشان وانتقل إلى تهران فى ١٣٢٢ هـ.ش ، انهى سهراب أعماله الإدارية عام ١٣٤٠ هـ.ش ، وانتقل مرة أخرى إلى مسقط رأسه، وانصرف بقية حياته للشعر والرسم.
سافر إلى العديد من الدول منها إيطاليا ، واليابان وإلى باريس ولندن، وأمريكا وآخر سفره كان إلى انجلترا للعلاج من مرض سرطان الدم، وتوفى فى طهران عن عمر يناهز ٥٢ عام وقبره فى كاشان. من أهم أعماله "مرگ رنگ" ١٣٣٠ هـ.ش " زندگى خوابها" ١٣٣٢ هـ.ش ، "آوار آفتاب" ١٣٤٠ هـ.ش ، " مسافر" ١٣٤٥ هـ.ش ، " ما هيچ ، ما نگاه" ١٣٥٤ هـ.ش (ميترا افشار : شعر وزندگى (بيست شاعر نوپرداز) ، تهران چاپ اول ، ١٣٧٨ هـ.ش) ، ص ٨٧ ،ص ٨٨ .

الفصل الثانى : ثلاث مقالات ، المقالة الأولى عن المرحوم العلامة " محمد قزوينى"(•) وأعماله ، وقد نشر هـذا المقـال فـى مجلـة " صـدف" عـام ١٣٣٧ هـ.ش = (١٣٧٧ ق = ١٩٥٨ م).

المقالة الثانية بعنوان (غنيمت جنگى يا عطيهٔ ملوكانه ؟) بمعنى (غنيمـة حربيـة أم عطية ملكية) ويتكلم فيه عن أن هناك خلط فى التاريخ بين غنيمة الحرب وعطاء أوهبة الملوك، وقد لاحظ " مهدى" مغالطة تاريخية ودون ملاحظته فى هذا المقال، فقد لاحـظ أن بعض الكتب التاريخية ومنها كتاب (مواد التواريخ) لـ "حاج حسين نخجوانى" وهو فى تاريخ الدولة القاجارية به بعض الملاحظات فقد ذكر فى حواشيه أن بعض العطايـا الموهوبة للشعب على أنها من هبات ملك إيران ، ثم ذكر فى نهاية الحديث أن الحـرب والجهاد هما اللذان خلفا هذه الغنيمة، إذن فما دامت هذه الغنائم من عـرق الـشعوب فيرى " مهدى" أنه ولابد ألا تنسب للملوك فليست من عطايا الملوك، لكنها غنيمة بكفاح الشعوب، وبهذا يكون هذا الكتاب التاريخى لـ" حاج نخجوانى" يحمل مغالطة تاريخيـة يجب أن تمحى من الجذور .

(•) محمد قزوينى: هو محمد بن عبد الوهاب بن عبد العلى قزوينى، ولد فى (١٢٥٤ هـ.ش = ١٢٩٤ هـق)، وتوفى فى (١٣٢٨ ش = ١٣٦٨ ق) عن عمر يناهز ٧٤ عام،وهو الأديب= =الشهير، وترجع شهرته إلى ما قدمه من تحقيقات أدبية، وتصحيح للمتون القديمة وكتاباتـه التاريخية واللغوية وغيرهما. كان أبوه المرحوم ملا عبد الوهاب قزوينى ويعد مـن علمـاء عصره وبخاصة فى الأدب وتراجم العلماء ورجال الإسلام، وترجم الكثير من أحوال علمـاء اللغة والصرف والنحو والأدب. وقد تتلمذ محمد قزوينى على يديه وبعد موت أبيـه، أكمـل دراسته على يد نخبة من العلماء والأفاضل وكان يتقدم بسرعة ويبدى استعداداً فوق العـادة، وأنهى تعليمه فى طهران، وعندما كان يقيم فى فرنسا أصدر تصحيحا وإحياء للمتون الفارسية القديمة مثل " تاريخ جهانگشاى جوينى" ووفق لإصدار المجلد الأول والثانى منه.وشرح أحوال المرحوم القزوينى بالتفصيل بقلمه فى أول مقال من " بيست مقالهٔ قزوينى المجلد الأول .
(حبيب يغمائى : علامه قزوينى، از نشرات اداره كل نگارش وزارت فرهنگ ، چاپ تابان ، ١٣٢٨ هـ.ش، ص ٤٧ وما بعدها).

المقالة الثالثة : يتحدث فيها عن الآيات التى يأخذها الشاعر من القرآن الكريم كتضمين فى الشعر، وقد أورد فى هذا المقال كل الأمثلة التى جاءت فى مجموعتـه الأخيـرة، وذكر كذلك أمثلة تضمنيات قرآنية لشعراء آخرين منهم "بهـار" و"مولـوى" و"نيمـا" وغيرهم كثير ، وهو من أطول مقالات الكتاب.

الفصل الثالث : وفيه خمس مقالات ، الأولى يلقى فيها الضوء على كتابين من كتـب تذاكر الشعراء همـا : كتـاب (تحفـهٔ سـامى) (تـذكرة التحفـة الـسامية) تـأليف "سام ميرزا الصفوى" ابن الملك "اسماعيل الصفوى"، وقد طبع الكتاب فى طهران عـام ١٣١٤ ش ، والكتاب الثانى (تذكرهٔ نصر آبادى) (تذكرة نصر الآبادى) تأليف "ميرزا محمـد طـاهر نـصر آبـادى"، والكتـاب طبـع فـى طهـران عـام ١٣١٧ هـ.ش . ويتناول "مهدى" دراسة الكتابين موضـحاً وضـع الأدب والأدبـاء والفنون الشعرية فى العصر الصفوى.

المقالة الثانية بعنوان " حيوانهايي كه شعر مى گفتند" (الحيوانات التى قالـت الـشعر) ويتناول فيه الحيوانات التى ذكرت فى الشعر ودار الكلام علـى لـسانها ، وارتبطـت أسماؤها بأسماء الشعراء مثل "گربهٔ شوشترى" و " سگ لوند " و " صادق گاو" وهـم من شعراء العصر الصفوى .

المقالة الثالثة : بعنوان " حزين لاهيجى"(•) حياته وأجمل غزلياته، ويتناول " مهدى" فى هذا المقال مختارات من غزليات " حزين لاهيجى" وآراء الشاعر الشاب "شفيعى كدكنى" (م . سرشک) فى حياة وأشعار " حزين" ، وينهى " مهدى" المقال بأنه استمتع بقـراءة

(•) حزين لاهيجى: من شعراء القرن الثانى عشر كان عمره ٧٧ عام عندما مات، ولد فـى (١١٠٣) وتوفى عام (١١٨٠) ، وكان عهد انحطاط وأفول الشعر والأدب الفارسى ، له ديوان من مائة ألف بيت، وكانت أشعار ديوانه جيدة وجميلة وجديرة بالنشر والاهتمام بين النـاس، ولحزين غزليات اختارها شفيعى للتعليق عليها فإذا به يقرر أنها أفضل أشعار لأفضل شاعر فى القرن الثانى عشر، ومن آثار حزين ٥٣ إبداع صغير وكبير منها ١٦ فى الفلسفة، و٤ فى علم الكلام، و٨ فى التاريخ والباقى فى الفنون والعلوم ، وله انتاج ضخم من الـشعر حـوالى ٧٠٠٠ بيت شعر يعنى حوالى ١٧٣ غزلية.

(انظر : مهدى اخوان ثالث : حريم سايه هاى سبز، ص ٢٨٦، وما بعدها).

المختارات الشعرية من غزليات " حزين" وأيضاً يوجه شكره واحترامه لجهود " شفيعى" فى هذا الشعر، ونشرت هذه المقالة عام ١٣٤٣ هـــ.ش (١٣٨٣ ق =١٩٦٤ م) .
المقالة الرابعة : مقالة قصيرة تحتوى على مقدمة أشعار " كمال اسماعيل" فى وصـــف مصائب حملة المغول.

المقالة الخامسة : بعنوان " آورده اند كه ، فردوسى .... " (يقولون عن الفردوسى...) وفيها يلقى " مهدى" تحية حب وتقدير على الفردوسى، شاعر الشاهنامة الشهير، وتشمل المقال على ثناء كبير للشاعر وشاهنامته، ويروى فيها حكاية الفردوسى مـــع الـــسلطان محمود الغزنوى عندما ذهب إليه الفردوسى فى غزنة، وغيرها من القصص المعروفة، وهى بمثابة بحث للتعريف بالفردوسى وشاهنامته.

* (نقيضه ونقيضه سازان) : النقائض وشعراؤها

الكتاب الأخير فى إنتاج " مهدى" وقد صدر هذا الكتاب أول مرة بعد وفاة " مهدى" فـــى عام ١٣٧٤ هـــ.ش (١٤١٤ ق = ١٩٩٥م) وهو عبارة عن دراسة فى شعر النقائض عند الشعراء الفرس، ويحتوى الكتاب على العديد من الأبحاث التى تنقسم بين نظريـــة وتطبيقية، والكتاب مقسم لفقرات عديدة تبحث فى سمات هذه الظاهرة الأدبية وقواعدها وتقاليدها وأغراضها، ويقول المؤلف أنه أقدم على كتابة هذه الدراسة بسبب ما يعتبـــره تجاهلاً أصاب فنون الهزل والسخرية والهجاء، ممـــا جعلهـــا بعيـــدة عـــن الدراســـة والبحث(١).

وقد أشرف على إعداد الكتاب للنشر الأديب الإيرانى (ولى الله درودیان).

---

(١) نقيضه ونقيضه سازان، چاپ اول، تهران ، انتشارات زمستان ، ١٣٧٤ هـــ.ش ، ص ١٠.

الفصل الثانى

الاتجاه الرمزى فى شعر " مهدى " التجديدى

تمهيد - تعريف عام بالرمز

المبحث الأول :

مصادر الرمز فى شعر " مهدى "

المبحث الثانى :

ظواهر فى الرمز الأدبى عند " مهدى "

تعريف بالرمز الشعرى

من أبرز الظواهر الفنية التى تلفت النظر فى التجربة الجديدة للشعر الإكثار من استخدام الرمز كأداة للتعبير عن المشاعر التى يصعب أداؤها بغيره من الأساليب ، فهو من الوسائل المهمة فى الشعر إذ يعمد الشاعر الى الإيحاء والتلميح، ويؤمن أصحاب الإبداعات الفنية بأن طبيعة الفن رمزية فى الأساس .

" وكل ما تفاعلت معه ذات الشاعر ، وتجاوبت معه بصيرته من عناصر الواقع صالح أن يكون رمزاً ، شريطة أن تصبح له قيمة الرؤية الوجدانية ، وأن تنصهر الذات فى الموضوع وأن تسقط عليه من أحاسيسها ، وتخلطه بحيث تصبح الذات موضوعية ، ويصبح الموضوع ذاتيا " . (١)

والرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

" **أولهما : أنه يستلزم مستويين :**

مستوى الأشياء الحسية التى تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز لها، وحين يندمج المستويان فى عملية الإبداع نحصل على الرمز .

والثانى : العلاقة بين هذين المستويين ، ويقصد بها العلاقة الداخلية بين الرمز والمرموز التى لابد أن تكون علاقة انسجام وتماثل فى الملامح الحسية وتشابه الوقع النفسى فى كليهما" . (٢)

" وهذا يعنى أن الرمز كيان حسى يثير فى الذهن شيئا آخر غير محسوس أو هو شىء حسى معتبر كإشارة الى شىء معنوى لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز " (٣) .

---

(1) Lehmann (A.G) : The Symbolist Aestheticin France Basil black Well , oxford , 1950 P 287.

(٢) د. محمد فتوح احمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، الطابعه الثالثة القاهرة ١٩٨٤ دار المعارف ، ص ٤٠ .

(3) The Encyclopedia britannica, volume 21smbolicprocess.

والشاعر يعبر بالرمز لينقل الأحاسيس والمشاعر الغامضة فـي الـنفس ويرسـم الرؤى البعيدة لتطلعاته من خلال تجربته .

" وهو يبتعد عن المعنى المباشر والصور الفوتغرافية التى تنسخ الواقع ليأتى بلغة تنادى جميع الحواس والملكات الانسانية ، ولم تعد الأشياء عنده لها شـكل ثابـت وجامد بل أصبحت متحركة لا شكل ولا لون لها ، وإنما اتخذت لون ذات الشاعر وشكلها " (١).

" بمعنى أن الرمزية تسعى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة فـي شعر يكتنفه الغموض ، بحيث لا نستطيع أن نحلـل عقليـا تفاصـيل المعـانى ، والرمزية لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة بل تكتفـي بالإيحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز " (٢).

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الاثر النفسى وليس المحاكاة الخارجية لـذا فـإن الرمز لا يقرر ولا يصف ، ولكنه يوحى ويومىء بوصفه تعبيرا غير مباشر عـن النواحى النفسية.

والرمز الشعرى مرتبط كل الإرتباط بالتجربة الشعورية التى يعانيهـا الـشاعر ، والتى تمنح الأشياء مغزى خاصا ، وليس هناك شىء ما هو فى ذاته أهم من شىء آخر إلا بالنسبة للنفس وهى فى بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفـاوت أهميـة الأشـياء وقيمتها ، والشاعر هو الذى يكتـشف ويحـدد أصـلح كلمـة تُكَـون رمـزاً .

---

(١) د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربـى المعاصـر ، دار الـشمال طرابلس لبنان – ١٩٨٦ ،ص ١٩٣ .

(٢) د/ محمد مندور : الأدب ومذاهبه – دار نهضة مصر ، القاهرة ص ١١٢ وانظر أيضاً فى نفس المعنى د. محمد مندور : فى الأدب والنقد- دار النهضة مصر – القاهرة ١٩٧٨ بتصرف ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(ومن واجب الشاعر عندما يستخدم رمزاً ما أن يخلق السياق الخاص الذى يناسب الرمز حيث إن انفصال الرمز عن سياقه يجرده من دلالته الشعرية ، يصبح نوعا من الرمز اللغوى أو الرياضى) (١).

" وإذا كان الرمز يجتمع فيه الحقيقى وغير الحقيقى ، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز و المرموز ، لأنهما وجهان لشىء واحد" (٢) .

" وأبسط أنواع الرمز هو أن تتصل عواطفنا بمناظر معينة نتيجة لموقف لنا معها، أو واقعة ارتبطت بها وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى مثيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف" (٣).

" ومن أجل تحديد الدلالة الاصطلاحية للرمز فإن : الرمز كلمة ، أو عبارة ، أو صورة، أو شخصية ، أو اسم مكان يحتوى فى داخله على أكثر من دلالة ، يربط بينهما قطبان رئيسيان : يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز ، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة، ويتمثل الثانى بالبعد الباطن أو البعد المراد إيصاله من خلال الرمز.

وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه . ويمكن للصورة أن تفقد قيمتها إذا حدث تنافر أو عدم انسجام بين القطبين المذكورين ، باستثناء بعض الحالات الخاصة التى يعمد إليها الشاعر بوعى أو بدون وعى ، وتخص طبيعة الرمز المستخدم ونوعه" .(٤)

ويجب علينا ألا نغفل عن حقيقة أساسية، وهى أن الرمز فى أصله شىء ما يرتبط بشىء آخر يدل عليه أو يمثله ، أو هو شىء ما يقوم مقام شىء آخر .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية) الطبعة الثالثة، ص١٩٨ وما بعدها بتصرف . القاهرة ١٩٨١ م.

(٢) د. محمد فتوح: الرمز والرمزية ، ص ٤٣.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٣٦.

(4) – www.Alwatan.com sa\daily\2004

العدد (١٠٥٩) السنه الخامسه الثلاثاء ٤ شوال ١٤٢٥ هـ الموافق ١٦ نوفمبر ٢٠٠٤ م الناقد : عبد الله خلف العساف : قراءه فى مصطلح الرمز الشعرى .

المبحث الأول

مصادر الرمز في شعر " مهدي "

أولاً: الطبيعـــية

ثانياً: الواقـــع

ثالثاً: الأساطيـــر

رابعاً: الديـــن

خامساً: التاريـــخ

سادساً: التـــراث

المبحث الأول
مصادر الرمز في شعر " مهدى "

إن الحالات النفسية من حزن ويأس وأمل فى الحرية وطموح فـى حيـاة أفضل وتطلع للخلاص هى المحور الذى تدور عليه الرموز فـى معظـم القطـع الشعرية لــ "مهدى" ، ومن البديهى أن هذه الرموز إن اتفقت من حيث إنها جميعاً ذات إيحاءات نفسية، فإنها تتفاوت من حيث منابعها وأشكالها.

أولاً: الطبيعة :

فتارة يستمد الشاعر رموزه من الطبيعة، ليعبر بها عن فكرة بالغة الـصفاء، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت إلى معنى حى، ويقول نيمـا: إن الرموز الطبيعية تجعل الشعر أكثر عمقاً وتأثيراً[١].

وتأثراً من "مهدى" بالأسلوب النيمائى ، فقد اتخذ من الرمـوز الطبيعيـة رمـوزاً لحالات الشعور المختلفة، فنجد أن الشاعر فى "قاصدك" (بذور أعـواد الغـاب)[*] يرمز لحالة اليأس التى بداخله، فيقول :

بذور أعواد الغاب ! ها، أى خبر حملت؟
من أين وعمن تخبرين ؟
لتكونى رسول خير ، لكن ... لكن
بسقفى وأبوابى
تحيطين ، دون جدوى
لست فى انتظار خبر
لا عن حبيب ولا عن دار وديار قط ،
فاذهبى إلى من يملك عينا أو أذنا
اذهبى هناك فإنهم ينتظرونك

---

(١) نيما يوشيج : حرفها ى همسايه ، ص ٩٥.

(*) قاصدك : بذور نوع من أنواع الغاب الذى يصنع منه الناى، وهذا النوع من النبات ينمو على جوانب البحيرات والأنهار، وتحمل الرياح بذورها عندما تنضج من جانـب لآخـر، وهى من البيئة الخرسانية ، وأهل مشهد يسمونه "خبركش" ناقلة الأخبار أو ساعى البريد.

يا بذور أعواد الغاب ! يا حاملة الأخبار!
فكل ما فى خاطرى أعمى أصم[1].

ورغم أن "قاصدك" تحمل للناس جميعاً الأخبار السعيدة، إلا أن الشاعر لا ينتظـــر منها أى خبر ، وهو يرمز بذلك لليأس والغربة التى يعيش فيها، فيقول أيضاً:

دعك من هذا الغريب فى وطنه.
فرسول التجارب المريرة ،
يقول لقلبى
إن كذبك ، كذب ؛
وخداعك ، خداع .

يا بذور أعواد الغاب ! ها ، ولكن ... فى النهاية ... واه !
أحقاً ذهبت مع الريح

(١) مهدى اخوان ثالث : آخر شاهنامه ، ص ١٤٧ ، ١٤٨.
قاصدك ! هان ، چـــه خبر آوردى ؟
ازكجا ، وزكه خبر آوردى ؟
خوش خبر باش ، اما ، اما
گردبام ودر من
بى ثمر ميگردى

انتظار خبرى نيست مرا
نه زيارى نه زديار وديارى – بارى ،
برو آنجا كه بود چشمى وكوشى باكس،
برو آنجا كه ترا منتظرند .

قاصدك !
در دل من همه كورند وكرند.

إننى معك ، تعالى ! أين ذهبتِ ؟ تعالى ... !
أحقاً مازال هناك خبر فى مكان ما؟
وهل بقى رماد دافئ ، فى مكان ما ؟
أو مازالت بقايا شرر فى موقد – لا أطمع أن يشتعل – ؟

يا بذور أعواد الغاب ! يا حاملة الأخبار !
إن سحب العالم ، ليلاً نهاراً
تبكى فى قلبى[١].

---

(١) المرجع السابق: ص ١٤٨ .
دست بردار از اين وطن خويش غريب.
قاصد تجربه ها ى همه تلخ،
باد لم ميـــگويد
كه دروغى تو ، دروغ ؛
كه فريبى تو ، فريب.

قاصدك ! هان ، ولى ... آخر .. ايواى !
راستى آيارفتى با باد ؟
باتوام ، آى ! كجارفتى ؟ آى ..!
راستى آيا جائى خبرى هست هنوز ؟
مانده خاكستر گرمى ، جائى ؟
دراجاقى – طمع شعله نمى بندم – خردك شررى هست هنوز؟

قاصدك !
ابرهاى همه عالم شب وروز
در دلم ميـــگريند.

" ويجب على الشاعر أن يدرك العلاقة الظاهرة والباطنة بين الكلمات حتى يوصل المعانى بطريقة صحيحة إلى القارىء ، وكى يظــل مخلــصاً للــصورة اللغويــة الداخلية لابد عليه من أن يخترع الكلمات ويبدع الصور " .(١)

وقد استخدم الشاعر عدة رموز فى هذه القطعة استخداماً ربما يكون غريباً، ولكنه مناسب للحالة الشعورية التى يمر بها الشاعر، فقد رمز للحــب ودفء المــشاعر بالتراب الدافئ والرماد، وبقايا الشرر فى الموقد أمل فى حياة جديدة أفضل لكنــه أمل ضعيف ربما لا يأتى لأن الشرر ربما لا يشتعل ، ثم يأتى بالسحب والتى هى دائماً بشير خير ورزق فى أشعار السابقين لأنها بداية هطول المطر، وإذا بها هنــا تجمعت لتمطر دموعاً فى قلبه، فتزيده حزناً وشقاءً.

فقد استخدم الرمز الأساسى فى القطعة وهو " قاصدك" وهــو رمــز الخيــر والأخبار الطيبة عند كل الناس، إلا أنها بالنسبة لــ "مهدى" رمز الكذب والخــداع وهى لا تأبه له ولا تحمل له أى خير.

وقد استخدم الشاعر رموزاً لم ترد فى أشعار القدماء بهذا المعنى ، دون أن يــدقق فيها ويتفحصها ، وإنما ترك ذلك لإحساسه، فتوافق الشاعر مع نفسه هو ما يضمن تفهمه لما يستخدم من رموز، لكن مع مراعاة التناسب بين الرموز ومدلولاته، وقد نجح "مهدى" فى توظيف رموزه لخدمة حالته الشعورية فى هذه القطعة.

وبالطبع كانت مظاهر الطبيعة هى أكثر ما يوحى له برموزه، ذلك لأنها من أكثــر العناصر تعبيراً عن المعانى التى يريد أن يوضحها فالليل بظلامــه رمــز للظلــم والقهر والطغيان، والــصباح رمــز للإشــراق والأمــل، يقــول الــشاعر فــى (قصه اى ازشب) (قصة من الليل) :

---

(١) د/ عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٩٣ .

إنه الليل

ليلة ساكنة معتمة ممطرة

وبجوار المدينة الغافلة ، نائم مهموم فى كوخ مهجور

نباح كلب يأتى صوته للأذن من بعيد،

يبدو كأنه صار قريباً.

وبجانب قبر حزين،

كلب مشغول بعظمة جافة يابسة.

وعابرا سبيل يتكلمان ويضحكان فى سكون الزقاق !

قلباهما ورأساهما منشغلان بالخمر، أو بغم آخر مثير[1].

---

(١) مهدى اخوان ثالث : زمستان ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

شب ست .

شبى آرام وباران خورده وتاريك

كنار شهر بى غم ، خفته غمــگين كلبه اى مهجور .

فغانها ى ســگــى ولــگردمى آيد به گوش ازدور،

بكردارى كه گوئى مى شود نزديك.

كنار دخمه ْ غمــگين،

ســگــى با استخوانى خشک سر گرم ست.

دو عابر درسكوت كوچه مى گويند ومى خندند

دل وسرشان به مى ، يا گرمى انگيزى دگرگرم ست.

وقد استوحى الشاعر كل ملامح الليل، ففى الليل يسود السكون والظلام ونسمع صوت الكلاب وأصوات السكارى فى الحوارى والأزقة، وما هذه الملامح المستوحاة من الليل إلا رموزاً لحالة الأمة، فالليل هو الظلم والقهر الذى يعيش فيه الشعب، والكلب رمز للسلطة التابعة للإستعمار الذى يلهيها بمميزات واهية رمز لها بعظمة يابسة ، والشعب إما نائم مغيب مهموم ، أو ثمل منشغل بالخمر أو بالهموم الأخرى . لكن الأمل فى طلوع الفجر قائم دائماً يقول الشاعر :-

إنه الليل .
ليلة قاسية مضطربة ، لكن السحر قريب .
إن لم يبك سقف عتيق لقبر .
إلا أنه حين تكسر العظمة الجافة .
بأسنان كلب مريض مُنهك ؛
تبكى امرأة فى النوم . (١)

والأمل فى ظهور الفجر أو طلوع السحر مشروط بتخلى أصحاب السلطة عن مصالحهم ، وبعدهم عن الوعود البالية والتى رمز لها بانكسار العظمة اليابسة ، ربما وقتها يستطيع الشعب التحرر ويظهر له فجر جديد .

---

(١) المرجع السابق : ص ٨٥

شب ست .
شبى بى رحم وروح آسوده ، اما با سحر نزديك
نمى گريد دگر در دخمه سقف پير .
وليكن چون شكستِ استخوانى خشك
بدندان سگى بيمار وازجان سير ؛
زنى در خواب مى گريد.

وهنا توافق الشاعر مع قول نيما :" إذا استخدمت شيئاً استخداماً رمزياً لكى تزيد من قوة تأثير الشعر فلابد من مراعاة التناسب بين رموزك ومدلولاتها فمثلا يليق بـ (الصباح) أن يعبر عن الأمل ، وبـ (الليل) عن وضع مظلم متدهور أو عن الظلم ." (١)

والليل فى شعر " مهدى " يرمز دائماً للظلم والقهر الذى يعانيه شعبه ، ففى " ناگه غروب كدامين ستاره " (أى نجم يغرب فجأة ؟) يصور الليل إنساناً جباراً يكسو كل شئ بأنفاسه السوداء الباردة ، ويرمز به إلى الظلم الذى لم يدع شيئاً إلا واستولى عليه ، لكنه لم يستطع السيطرة على الشاعر يقول " مهدى " :

مع أن الليل يخيم على المدينة منذ أمد
بسحبه وأنفاس دخانه
السوداء الباردة المضببة ،
والتى خطفت الظلال ثم محتها ،
إلاأننى أخفيت ظلى عن عينيه . (٢)

ويتخذ الشاعر من فصول العام رموزاً، فالخريف رمز لليأس والذبول، وقد عاش "مهدى" خريفاً طويلاً فى السجن، وإن لم يكن فى فصل الخريف بعينه ، لكنه رمز له بالخريف ، ليعبر عن مدى يأسه وحزنه فى السجن، وأنه بالنسبة له نهاية العمر وخريف حياته، وقد احتل فصل الخريف مكاناً كبيراً فى أشعار " مهدى" حتى إنه

---

(١) نيما يوشيج : حرف هاى همسايه ، الطبعة الثانية ، تهران ١٣٥١ هـ ش ص ١٤٣ .

(٢) مهدى اخوان ثالث : ازاين اوستا ، ص ٩٧

باآنكه شب شهررا دير گاهى ست
باابرها ونُفسدودهايش
تاريك وسرد ومه آلود كرده ست،
وسايه هارا ربوده ست ونابود كرده ست،
پوشاندم ازچشم او سايه ام را.

سمى مجموعة كاملة باسمه "در حياط كوچك پائيز ، در زندان " (فى الفناء الصغير للخريف ، فى السجن) ، ونذكر أمثلة لاستخدام الخريف فى شعر " مهدى"، يقول فى " درين همسايه" (فى هذا الجوار) :

– ليل ، هذه الليلة أيضاً
– ليل السجن الكئيب
ليل الخريف الطويل –
مثل ليال أخرى متألمة وحزينة ،
على المتورم والمتحجر وعلى كل شئ
الجميع نائمون ، مرتاحين بلا هموم ؛
وأنا لا أنام ؛
لا يستريح قلبى ،
فى هذا الظلام بلا شعاع نور [1]،

وهنا الليل يجتمع مع الخريف ، فيجتمع على الشاعر الظلام واليأس معاً وفى شعر " خزانى " (خريف) يقول " مهدى " :–

عزيزى الخريف ! كم أنت شؤم و موحش .
هناك ، على شجرة الجنار الشابة تلك هناك

---

(١) مهدى اخوان ثالث : در حياط كوچك پائيز ، در زندان .. ، ص ٥١

شب ، امشب نيز
- شب افسردهٔ زندان
- شب طولانى پائيز –
جوشبهاى دگر دم كرده وغمگين،
بر آما سيده وماسيده برهر چيز .
همه خوابيده اند ، آسوده بى وغم ؛
ومن خوابم نمى آيد ؛
نمى گيرد دلم آرام
درين تاريك بى روزن ،

سقط خالياً عش ذلك اللقلق .

ذهب وذهب صياحه وغوغاؤه ؛ (١)

وهنا نرى الخريف رمزاً للزوال والذبول ، فشباب الشاعر وقد رمز له بعش طائر اللقق وقد انتهى وسقط من على شجرة الحياة والشباب

ويقول : –

عزيزى الخريف ! كم أنت بارد ومتعب .

مثلى بقيت وحيداً

يا أحب الفصول لدى ،

ننشد برد صمتـــنا ،

خريفى ! يا طائرى الحـــزين ! (٢)

والخريف هنا رمز لليأس والإحباط المقترن بروح الشاعر حتى أصبح هو المفضل لديه ، والخريف يشاركه وحدته ببرودته وصمته .

وأيضاً حظى فصل الشتاء باهتمام الشاعر فجعله اسماً لمجموعته " زمستان " ونظم داخل المجموعة قطعة باسمه ، وقد رمز بالشتاء لحالة الضياع والانكسار وغيـــاب

---

(١) مهدى اخوان ثالث : آخر شاهنامه ، ص٤٩

پائيزجان ! چه شوم، چه وحشتناك .

آنك ، برآن چنارجوان ، آنك

خالى فتاده لانهٔ آن لك لك .

اورفت ورفت غلغل غيانش ؛

(٢) المرجع السابق ، ص ٥١

پائيزجان ! چه سرد ، چه درد آلود .

چون من تونيزتنها ماندستى .

اى فصل فصلهاى نگارينم ،

سرد سكوت خود را بسرائيم ،

پائيزم ! اى قنارى غمـــگينم !

التعاطف والتآلف الاجتماعى والمشاعر الدافئة عن نفوس الناس التى يعيش فيهـا المجتمع الإيرانى فى ذلك الوقت ، ويقول الشاعر فى " زمستان " (الشتـاء):

لا يريدون الرد على سلامك ،
[الرؤوس فى الجيـوب]
لا أحد يخرج رأسه للرد ورؤية الأصـدقاء
لا تستطيع النظرة أن ترى سوى موطئ القـدم ،
فالطريق مظلم وزلق .
ولو مددت يد المحبة لأحـد ،
لأخرج يده من تحت إبطه مكرهاً ؛
فالبرد قارس جداً .
الأنفاس غمام ، والقلوب متعبة وحزينة ،
الشمس والقمر ملوثان بالغبار ،
إنه الشتـاء . (١)

---

(١) مهدى خوان ثالث : زمستان ، ص ٩٧ : ٩٩
سلامت رانمى خواهند پاسخ گفت ،
[سرها درگريبان ست]
كسى سربرنياردكرد پاسخ گفتن وديدار ياران را .
نـگه جزپيش پارا ديد ، نتواند ،
كه ره تاريك ولغزان ست .
وگردست محبت سوى كس يازى ،
به اكراه آورد دست ازبغل بيرون ،
كه سرما سخت سوزان ست .
نفسها ابر ، دلها خسته وغمـگين ،
غبار آلوده مهر وماه ،
زمستان ست .

إنه الشتاء يجتاح المكان ، فتغلق الأبواب يصمت الناس ويرتعدون من البــرد .
يقول الشاعر :

ماذا تقول الوقت متأخر ، أم صار السحر أم جاء الفجر ؟
إنه يخدعك ، فليس فى السماء تلك الحمرة التى تعقب السحر .
أيها الزميل ! استمع لنا جيداً ، إنه سيل من برد الشتاء .
وقنديل السماء ضيق ، ميت أم حى ،
أيها الزميل أضىء وجه مصباح الخمر، فقد تساوى الليل والنهار.

لا يريدون الرد على سلامك
الجو يحزن القلب ، الأبواب مغلقة الرؤوس فى الجيوب الأيدى مختفية ،
الأنفاس غمام ، القلوب متعبة وحزينة ،
الأشجار هياكل بللورية ،
الأرض ميتة القلب ، سقف السماء قصير
الشمس والقمر ملوثان بالغبار ،
إنه الشتاء [1] .

---

(١) زمستان : ص٩٩
چه مى گوئى كه بيگه شد ، سحر شد ، بامداد امد ؟
فريبت مى دهد ، برآسمان اين سرخى بعد از سحرگه نيست .
حريفا ! گوش سرما برده است اين ، يادگار سيلى سردزمستان ست .
وقنديل سپهر تنگ ميدان ، مرده يازنده ،
حريفا ! روچراغ باده رابفروز ، شب باروزيكسان ست .
سلامت رانمى ، خواهند پاسخ گفت .
هوادلگير ، درها بسته سرهادرگريبان ، دستها پنهان ،
نفسها ابر ، دلها خسته وغمگين ،
درختان اسكلتهاى بللور آجين ،
زمين دل مرده ، سقف آسمان كوتاه ،
غبار آلوده مهروماه ،
زمستان ست .

الشتاء رمز اليأس والانكسار إنه يحزن القلب، يغلق الأبواب ، يتعب القلوب ، ويميت القلب، يلوث السماء ، ويكرر الشاعر " إنه الشتاء " إنه الظلم والقهر الذى يراه الشاعر يظلم بلاده ، ويحكم على قومه ، ولا أمل فى بزوغ الفجر لأن ذلك خدعه ، فقد أصبح النهار مظلماً كالليل .

ومن الرموز المستمدة من الطبيعية التى حظيت باهتمام الشاعر السحب والأمطار، والتى تأتى رمزاً لليقظة وقرب يوم الخلاص فى العديد من الأشعار ، لكنها فى شعر " مهدى " لا تأتى ولا تمطر رمزاً لبعد هذا الأمل ، فنراه يقول فى " سترون " (العقيم) :

سحابة سوداء محملة ببخار البحار
وفى أثرها سحاب آخر أتى فى الطريق
انتشرت سوداء الطرف على صحراء العطشى
فانطلق صوت مهول من العطشى :
" أمطار ......هى ! ..... أمطار
ومن السعادة حمى الدم فى عروق المرضى الباردة
لكن الأمطار لم تأت .....
" وبعد لماذا لا تأتى الأمطار ؟ "
" لا أعرف ، ولكن هذا سحاب الأمطار ، أنا أعرف . " (١)

---

(١) مهدى اخوان ثالث : زمستان ، ص ٤٥، ٤٧
سياهى ازدرون كاهدود بشت درياها
به د نبالش سياهى هاى ديگر امدند ازراه ،
بگستردندبر صحراى عطشان قير گون دامان
غريو ازتشنگان برخاست :
" بارانست .... ههى ! ..... باران !
زشادى گرم شدخون در عروق سرد بيماران .
ولى باران نيامد ....
" بس چرا باران نمى ايد ؟ "
" نمى دانم ، ولى اين ابر بارانى ست ، مى دانم "

ويكمل الشاعر قائلا:

- " تحمل أبى .. يجب أن تتحمــل .. "

- " أنا أعرف

إنى أتحمل هذه الحسرة وعين الانتظار ..."

لكن الأمطار لم تأت ...

- " لماذا لا تأتــى الأمطار ؟ "

- " لا أعرف ، لكن هذه سحب ممطرة ، وأنا أعرف . "

- " فلتمطرى أيتها السحب الممطرة ! لتمطرى أيتها السحب الممطرة !

شفتاى العطشى اليابسة تشتكى منى

- " يُظْلِمِ الفضاء ، ولكنها لا تمطر أبداً " (١)

سترون (العقيم) هى السحابة السوداء التى يأمل الناس فى مطرها ، لكنها عقيم لا تلد ولن تمطر أى ماء للعطشى والسحاب رمز الأمل والخلاص أما العطشى فى الصحراء فهم الشعب المتطلع للأمل والحرية لكن دون جدوى .

وفى قطعة " پيوندها وباغ " (الأقارب والحديقة) نرى اعتراض الشاعر وحزنــه على المجتمع الإيرانى الذى أصبح كالحديقة العقيمة أشجارها وقد رمز " مهــدى "

---

(١) مهدى اخوان ثالث : زمستان ، ص ٤٧ ، ٤٨

- " تحمل كن پدر .... بايد تحمــل كــرد .. "

- " مى دانم

تحمل مى كنم اين حسرت وچشم الانتظار ... "

ولى باران نيامد ....

" پس چرا باران نمى آيد ؟ "

- " نمى دانم ، ولى اين ابر بارانى ست ، مى دانم . "

- " ببار اى ابر بارانى ! ببار اى ابر بارانى !

شكايت مى كنند ازمن لبان خشک عطشانم ."

- " فضارا تيره مى دارد ، ولى هرگز نمى بارد . "

لشعبه بـــ " درختان عقيم " (الأشجار العقيمة) لما يراه فيه من يأس وسلبية وتبلد واستسلام للفقر والبطالة. يقول الشاعر :

عزائى العاجل أيتها الحديقة الوضيعة ،
بعد أن ذهب العظيم مع الرياح ،
فى كل زمان ومكان السحاب غاضب من دموع السأم المحمل بالرياح
وحسرتى صامتة مثل السحاب .

أيتها الأشجار العقيمة جذورك فى تراب الخلاعة مختفية ،
فأى برعمة عظيمة لا تستطيع النمو من أى مكان فيك .
أيتها الأوراق إنك متسخة السدى قذرة اللحمة ،
تذكار السنين اليابسة المغبرة ،
و أى أمطار لا تستطيع تنظيفك . [1]

---

(١) ازين اوستا : پيوندها وباغ ، ص ٩٤
بعزاى عاجلت اى بى نجابت باغ ،
بعد از انكه رفته باشى جاودان بر باد ،
هرچه هرجا ابرخشم ازاشك نفرت باد ابستن
همچو ابر حسرت خامو شبارمن .

اى درختان عقيم ريشه تان درخاكهاى هرزگى مستور ،
يك جوانه ى ارجمند ازهيچ جاتان رست نتواند .
اى گروهى برگ چركين تار چركين پود ،
يادگار خشكساليهاى گرد آلود ،
هيچ بارانى شمارا شست نتواند

ويبدو الشاعر هنا غاضباً من مجتمعه لا يرى أى أمل فـــى رقيــه أو انتــصاره، خاصة وقد ذهب الزعيم ويقصد سقوط حكومة مصدق، ويرمز لــشعبه بأشـــجار عقيمة مختبئة فى التراب، فالشعب لا يريد النهوض من التراب ولا يستطيع النمـــو ولا التقدم للأفضل فأى جهود يبذلها الشاعر أو غيره لن تنجح فى تنظيـــف هـــذا المجتمع فقد اختلط اليأس والسلبية بسداه ولحمتـــه ولـــن تـــستطيع أى محـــاولات معالجته ، ونجد هنا نبرة حزن جديدة للشاعر فى هذه القطعة، فهو حزين ليس فقط على مجتمعه وما أصابه ، ولكن نجده أيضا غاضباً منه ويريده أن يـــستفيق مـــن سباته، ويساعد نفسه على التخلص من الفقر واليأس ، ولا ينتظر الأمطار – رمز الحرية وذهاب الظلم– فإنها لا تستطيع تنظيفه وحدها.

ثانياً: الواقع :

كما يستقى الشاعر رموزه من قلب الواقع فى صور تبدو للوهلة الأولـــى قريبـــة الغور ، لكنها لا تخلو – أحياناً – من إيحاءات ذاتيـــة عميقـــة (ولكـــى يتحقـــق الامتزاج التام بين الرمز وما يوحى به ينبغى أن تصفى الصورة التى يعتمد عليها الرمز ، بحيث يستمد الرمز جزئياته من الواقع ولكنه لا يبقيها على واقعيتها) [1].

ففى قطعة " شب كه شد " (حين حل الليل) اختار " مهدى " المرآة ، وهـــى أداة بسيطة يستخدمها الجميع فى حياتهم اليومية، لكنه حولها إلى وسيلة يعكـــس علـــى صفحتها أعماق ذاته ويجعلها ماثلة أمامه يتأملها.

يقول الشـــاعر :

حين جن الليل حُمَّت المرآة
كل الأشياء التى كنت أراها فيهـــا
– تلك السمـــاء المظلمـــة –
كأنها فى نيران أحمى من نار دامية،

---

(١) د . فتوح : الرمز والرمزية ص ٤٣

أو أنها كوة من الاحمرار الشديد
دماء مشتعلة ، ليس فيها دخان كثيف . (١)

فهو يرى نفسه ترتعد من شدة الحمى وذلك من الظلمة واليأس الذى يعيش فيـــه ، فى السجن وكأنه فى جهنم، بل جرى تبادل بين ما فى نفسه وما يراه فى المـــرآة، ففى هذه نار دامية ، وفى تلك دماء مشتعلة.

يقول الشاعر :

حين جنّ الليل ثملت المرآة معـــى ،
ضجت مرتعدة :
– " آه ، أيتها المرآة ، آه
يغلبنى البكـــاء
ملقى فى ضيق ، مختنق فى سجـــنى،
آه ، أيتها المرآة ، آه
ما زلنا باقين فى بداية طريق لا نهاية له ،
كانت المرآة تضج مرتعدة
ظلها مبلل فى آفاقها ،
السحاب محمل بأمطـــار البغض الأسود ،
حين جن الليل ، كانت المرآة باكيـــة . (٢)

---

(١) دوزخ اما سرد : ص ٤٨
شب كه شد آينه تب كرد
هرچها راكه دراومى ديدم ،
– آن پريخانهٔ تاريك –
مثل آن بودكه در دوزخى ازداغ ترين آتشِ خون ،
ياكه درياچه اى از سرخ ترين
خونِ آتش ، نه در آن دود بسى ،

(٢) المرجع السابق : ص ٥١ ، ٥٢
شب كه شد آينه بامن مست ،
ضجه مى كرد وهراسان بود : =

" والرمز هو ما يتيح لنا أن نتامل شيئا آخر وراء النص ، فهو قبل كل شيء معنى خفى وإيحاء ، فالرمز هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة ، وهو الذى يتيح للوعى أن يستشف عالماً لا حدود له ، فهو إضـــاءة للوجـــود المعـــتم ، واندفاع صوب الجوهر " (١) .

لنلاحظ قول الشاعر وهو ضائق الصدر مختنقاً وكذلك المرآة تضج مرتعدة، وبذلك يتضح لنا أنها شئ يخصه، يخص أعماق نفسه التى يتأملهـــا ، وهـــو يـــصارحها ويتكلم معها ويناشدها كأنها شخص ماثل أمامه ، وما هى إلا رمز لذاته .
واتخذ الشـــاعر من الساعـــة رمزاً لأمجـــاد بلاده العريقـــة يقـــول " مهدى " فى " ساعت بزرگ " (الساعة الكبيرة) :

لم نعد نتذكر منذ أى وقت
منذ أى يوم فى الأسبوع ، فى أى فصـــل ،
الساعـــة الكبيرة
بقيت كتذكار .
الذى نتذكره أن الساعة الكبيرة
فى وسط حديقة مدينتنا المليئة فخـــرا ،

= - " آه ، اى آينه ، آه
گريه ام گيرد
مانده درتنگ خود آزرده ٔ من زندانى ،
آه ، اى آينه ، آه
ما همان مانده به آغاز رهى نافرجام ،
ضجه مى كرد وهراسان بود .
سايه خيسانده درآفاقش ،
ابرصد بغض سيه باران ،
شب كه شد ، آينه گريان بود ....

(١) د. عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، ص١٩٦ .

كانت موضوعة أعلى عمود حديدى

طوال النهار والليل

كان صوت دقاتها يصل لآذاننا .

– " ساعة مدينتنا الكبيرة !

هـــا، قـــولى

أين الشمس ،

هنا ، هذه اللحظة ، وهذا الوقت ؟

متى الشـــروق ؟

ومتى الغروب ؟

متى وقت السحـــر ؟ " (١)

---

(١) آخر شاهنامه : ص ١٣١ : ١٣٤

يادمان نمانده كزچه روزگـــار

ازكدام روز هفته در كدام فصل ،

ساعت بزرگ

مانده بود ياد گـــار .

مانده يادمان كه ساعت بزرگ

درميان باغ شهر پرغرور ،

برسر ستونى آهنين نهاده بود .

درتمام روز وشب

تيك وتاك او پـــگوش ميرسيد .

– " ساعت بزرگ شهرما !

هان بكوى

دركجاست آفتاب ،

اينك ' ايندم ، اينزمان ؟

دركجا طلوع ؟

دركجا غروب ؟

دركجا كهان ؟ "

نجد هنا أن الساعة التى بقيت كتذكار ، ترمز لمكان أمته التى كانت شامخة بين الأمم ، وهذه الأمة العظيمة هى التى كانت تحدد مصير بقية الأمم وأيها تستحق البزوغ وأيها تستحق الزوال ، ثم يقول :

لم نعد نذكر من أى وقت
كانت قد بقيت كتذكار ،
باقية بذاكرتنا لكن منذ سنين
وسط الحديقة العتيقة للمدينة العاهرة
ساعتنا الكبيرة قد كسرت ... (١)

وها هى الأمة قد انكسرت ، وقد استعمل " مهدى " رمزاً جديداً للتعبير عن ميراث أجداده ، وهكذا نجد أنه ارتبط بالأشياء من حوله يستلهم دائماً الأفكار الجديدة ثم يستخدمها كرموز للمعانى التى يريد التعبير عنها ، ونشعر حين نقرأ هذه الرموز وكأنه قد حل معها فى عالمها .

ثالثاً: الأسطورة :

وأحياناً أخرى يستمد الشاعر رموزه من الأسطورة فهى أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعرى وحيناً آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً فى إدراك الواقع ونسيجاً حياً يتخلل القطعة الشعرية ، وأساساً يرتكز عليه الشاعر فى شعره . وكان "مهدى" من أكثر الشعراء عناية بالرمز الأسطورى، فقد كانت الأسطورة بالنسبة له تعبيراً عن واقع قومى وحضارى من ناحية ، ومن ناحية أخرى كانت تعبيراً عن ألم وانكسار نفسى لدى الشاعر ،

---

(١) آخر شاهنامه : ص ١٣٥

يادمان نمانده كزچه روزگـار
مانده بوديادگـار ،
مانده يادمان ولى كه سالها ست
درميان باغ پير شهر روسپى
ساعت بزرگ ما شكسته است ...

وللأسطورة الإيرانية دورها فى شعر " مهدى " الذى ابتعد عن استعمال أى أساطير أجنبية وذلك لإحساسه بغنى الأساطير الايرانية ، وانحصرت الأصول الأسطورية التى اتخذها رموزاً فى شعره فيما جمعته شاهنامة الفردوسى ، " فالشاهنامة تجمع معظم ما وعى الفرس من أساطيرهم وتاريخهم من أقدم عهودهم وحتى الفتح الإسلامى " (١)

فمن الخصائص البارزة فى شعر " مهدى " إبراز الحب المفرط للأساطير والحماسة . (٢)

ونورد هنا بعض الرموز الأسطورية التى استخدمها " مهدى " فى شعره ففى قطعته " قصهٔ شهر سنكستان " (قصة المدينة الحجرية) يقول :

أرى من علاماته أنه يشبه بهرام ،
هو نفسه بهرام العظيم ،
الذى سوف ينهض قبل يوم الحشر .
ويقوم بآلاف الأعمال المجيدة ،
وستولد بسبب عظمته آلاف العجائب .
ومن ورائه جيو بن جودرز
ومعه توس بن نوذر
جرشاسب الشجاع ، قاهر الأسود

---

(١) الفتح بن على بن محمد البندارى الأصفهانى : ترجمة الشاهنامة للفردوسى جـ١ ، تحقيق عبد الوهاب عزام. ط القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣م ، مقدمه المحقق ص ٧٣ .

(٢) د. محمد جعفر ياحقى : (جويبار لحظه ها) ادبيات معاصر فارسى (نظم ونثر) ، چاپ هشتم ١٣٨٥ هـ . ش تهران / ص ٩٥ .

وذلك الآخــر

وذلك الآخــر [1] .

وهنا يستدعى " مهدى " روح أحد أبطال الأساطير " بهرام " وقد رمز له بالمخلص الذى يأتى قبل يوم الحشر ليخلص بلاده ، ولن يأتى وحده بل معـه بقيـة القـواد أبطال إيران القديمة الذين يتمتعون فى الأساطير الإيرانية بمقام رفيع ، لأنهم كانوا يدافعون عن إيران ، وكانوا سبباً فى عظمتها ، يـأتون جميعـاً لتطهيـر الـبلاد وتخليصها من كل الأعداء ، ويقول الشاعر :

ويحرقون كل ما هو دنس ، وشرير ،

ويعيدون بناء المدينة الخربة

والعلم الكاويانى حيث العظمة تحت ظله ،

ينظفون غبار السنين عن وجهه ،

ويرفعــــونه ... " [2]

---

(١) ازاين اوستـا : ص ١٧

نشاينها كه مى بينم دراوبهرام راماند ،

همان بهرام ورجاوند

كه پيش از روز رستاخير خواهد خاست

هزاران كارخواهد كرد نام آور ،

هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشكوه .

پس از اوگيو بن گودرز

وبا وى توس بن نوذر

وگرشاسب دلير ، وآن شير گند آور

وآن ديگر

وآن ديگر

(٢) المرجع السابق : ص ١٨

بسوزند آنچـه ناپاكى ست ، ناخوبى ست .

پريشان شهر ويران را دگر سازند .

درفش كاويان را ، فره درسايه ش ،

غبار ساليان ازچهره بزدايند ،

برافرازند .... "

والعلم الكاوياني رمز لانتصار الحق في الأساطير الإيرانية حيث انتصر " كــاوه " الحداد الإيراني على " الضحاك " الملك الظالم الذي ترى الأساطير أنه من أصــل عربي ، والعلم الكاوياني هو المرقعة الجلدية التي كان يرتديها الحداد " كاوه " عند ثورته على الضحاك وبعد انتصاره اتخذها الإيرانيون علماً وأصبحت رمزا للنصر على الأعداء .

وقد اتخذ الشاعر من هذا العلم الكاوياني رمزاً تردد في العديد من أشعاره ورمــز به للتحرر من القيود وإيقاظ الشعب الغافل تارة وبلوغ الحرية والأمــل المنــشود تارة أخرى ، فيقول الشاعر في " طلوع " :

– بعلم أسود مهيب – قطعة خشب بالية عليها مرقعة جلدية سوداء –
يطيرهم ويسوقهم .
حتى تعلو قلوبهم عن حب الأرض الوضيع
حيث السماء ، هذه القبة البعيدة بللورية السقف ،
المكسوة بخمائلها الخضراء تدعوهم . (1)

وهنا استخدم الرجل الذي يوقظ الحمام النائم والذي رمز به للشعب الغافل استخدم العلم الأسود المصنوع من الجلد وهو العلم الكاوي ليوقظ به الشعب وهذا الرمــز يذكرهم بأمجادهم وانتصاراتهم فيحثهم به على اليقظة والحرية.

وأحياناً يستخدم اسم " كاوه" نفسه كرمز للبطولات ، ففي " هي" ، فلاني ! هيــچ مي داني كه زندان چيست ؟ " (هي فلان ! ألا تعلم مطلقاً ما الــسجن ؟) يقــول "مهدي " :

---

(1) آخر شاهنامه : ص ٦٧، ٦٨

بادرفش تيرهٔ پرهول – چوبی لخت دستار سيه برسر –
می رماند شان وراندشان .
تادل ازمهر زمين پست برگيرند ؛
وآسمان ، اين گنبد بلور سقفش دور ،
زی چمنزاران سبز خويش خواند شان .

لو أعطى مثل كاوه ذلك القائد الحداد

نيران كوة الظلم هذه ،

لسيفك الحديدى ، اللامع مثل الجوهر،

لتوصل كل قلب أخيراً لحكمة، من هذا السجن (١) .

والشاعر هنا استخدم " كاوه" لمهارته فى حرفته فذلك البطل الشجاع كـــان خبيـــراً بصقل السيوف ويتخيل الشاعر أن هذا سبب نجاحه وبطولته ، فلو أعطى مثله تلك المهارة لعلم ما هى الحكمة من سجنه هذا.

من أكثر الأساطير شيوعاً فى شعر "مهدى" اسطورة البطل "رستم"(•) حيث استلهم أحداثها فى أكثر من قطعة، وتعد شخصية رستم هى الشخصية الأسطورية الوحيدة

---

(١) زندگـــى مى گويد : اما بازبايدزيست ، ص ٦٠.

گردهد چون كاوه آن سالار وآهنـــگر ،

آتش اين كوره ٔ بيداد ،

تيغ پولاد تورا، آبى همه جوهر

هردلى آخر به پندى مى رسد، زين بند .

(•) هو رستم بن زال ورودا به وحفيد سام بن نريمان ، ولد فى زمن الملك منوچهر، وقـــد اشتهر بكثير من البطولات أهمها إحضار كيقباد من جبال البرز واجلاسه علـــى عـــرش إيران، وقصة الخطوب السبعة وفتح مازندران وتحرير كيكاوس من الأســـر، ومحاربتـــه آفراسياب ملك توران طلباً لثأر سياوش ، ومصارعة اكوان الجنى، وتخليص بيزن مـــن البئر ، ومحاربة اسفنديار وقتله، وبعد كل هذه البطولات اغتيل رستم على يد أخيه غيـــر الشقيق شغاد.

وكان رستم قد تزوج ابنة ملك سمنجان فى احدى رحلاته ، وقد طلب منها أن تربط خرزة كان قد أعطاها إياها وتشدها على عضد المولود إن كان ولداً، وإن رزقت أنثى تربطهـــا بطرتها، وعندما ولدت ولداً أسمته (سهراب) ، وعندما شب سألها عن أبوه فأخبرته أنه ابن رستم ، فجمع سهراب جيشاً من الترك وقصد إيران باحثاً عن أبيه، وخرج رستم للـــدفاع عن وطنه دون أن يعرف أنه ابنه وقتل رستم ابنه سهراب ثم عرف منه وهو يحتضر أنه ابنه ، ورأى على عضده الخرزة التى كان قد أعطاها لأمه.

البنداري : شاهنامه الفردوسي : جـــ٢ ، ص ٤٣٣ : ٤٤١ .

التى اتضحت معالمها فى شعر " مهدى" يقول الشاعر فى " خوان هشتم وآدمــك " (المائدة الثامنة والرجيل) :

- " روى (زاد سرو) المروزى المجالس أوالموائد السبعة ،
مَن يذكر الأجداد الأوائل حتى آخر أبناء رستم ،
لديه الجواب لكل ما تسأله عن هذه الزمرة [1].

ثم يروى مهدى المائدة الثامنة أو المجلس الثامن يقول :

" آه ،
الآن ذلك العظيم أهل الثقة وأمل إيران ،
حقاً، إنه الآن أسد إيران ،
(تهمتن) ضخم الجثة ، البطل السجستانى ،
جبل الجبال ورجل الرجال ،
رستم بن دستان ،
سقط فى قاع البئر المظلم الواسع ،
بئر الغدر والخسة ،
بئر السفلة ، بئر الظلم ،
ذلك الغدر الخسيس القذر،
وأيضاً تلك الحيلة القديمة ،
البئر المغطى ، آه ، كم هو منفر ، هل هذه هى الحرب؟
الحرب مع بطل كهل ؟ "
أغلق عينيه
وظل مدة لا يفكر فى شئ

---

(١) در حياط كوچك پائيز در زندان ، ص ٦٥ .
" هفت خوان را زاد سرو مرو،
" آنكه ازپيشين نيا كان تاپسين فرزند رستم را بخاطر داشت ،
وانچه مى جستى ازو زين زمره حاضر داشت ،

بعد برهة فتح عينيه

فرأى فرسه رخش ، وقد سال دمه من جسده ،

وتعمقت جراحه

وفقد إحساسه ووعيه ، ونام بعمق

آه

البطل الذى قتل الشيطان الأبيض ، بعدئذ

رأى الحزن كشيطان أسود،

- الحزن الذى كان حتى تلك اللحظة بطلاً مجهولاً بالنسبة له -

- نشب مخلبه فى روحه .

وظل الألم يعتصر قلبه .

....

وهذا شغاد الوضيع ، الثعلب الحقير،

هذا المحتال ، هذا الأخ السئ !

نطفته ربما كانت نطفة "زال" الشيخ ، لكن

ليست "رودابه" مكان بذره ونموه.[1]

---

(١) در حياط كوچك پائيز در زندان ، ص ٦٩ : ٧٣.

" آه ،

ديـــگر اكنون آن عماد تكيه واميد ايرانشهر

آرى اكنون شيرايرانشهر،

تهمتن گرد سجستانى ،

كوه كوهان ، مردِ مردستان،

رستم دستان ،

درنـــگ تاريكژرفِ چاه بهناور،

- چاه غدر ناجوانمردان ،

- چاه پستان، چاه بيدران

- با زهم آن حيلهٔ ديرين،

چـــاه سرپوشيده ، هوم ! چـــه نفرت آور ! جنـــگ يعنى اين ؟

بايك پهلوان پير ؟ "

چشم هارا بست .

=

بعد استعراض جزء من قصة رستم التى أوردها الشاعر فى قطعة " خوان هشتم وآدمك " نجد أننا أمام شاعر يستدعى رمزاً أسطورياً محاولاً توظيفه فى عالمه المعاصر ، فنحن لسنا أمام راوٍ يقص علينا بطولات رستم، بل أمام إنسان هزمه الحاضر ففر إلى الماضى، ليستمد منه البطولة فإذا به يجد بطله قد هزمته الخيانة وقتل على يد أخيه ، فيرى أن هذه الخيانة هى نفسها التى أصابت بلاده ، وكأنه يريد أن يقول إن البطل لا يهزم فى معركة ، بل تهزمه الخيانة.

وفى الجزء الثانى من هذه القطعة بعنوان " آدمك" (الرجيل) ، يأتينا صوت المذياع يعلن موت رستم وانتهاء الماضى، يقول الشاعر :

اسمع الحكايات الصادقة من راوى اليوم
دعك من القصة،
فقد مات بطل القصص مع القصص
وصار الآن بعيداً عتيقاً

= ودگر تامدتى چيزى نينديشيد .
بعد چندى كه گشودش چشم
رخش خونش رفته بودازتن،
بسكه زهر زخمها كاريش
گوئى ازتن حس وهو شش رفته بود، وداشت مى خوابيد
آه ...
پهلوان كشتن ديوسپيد ، آنگــاه
ديدچون ديو سياهى ، غم
- كزبرايش پهلوان ناشناسى بودتا آن دم –
- پنجه افكنده ست درجانش؛
- ودلش رامى فشارد درد .
واين شغاد دون ، شغال پست ،
اين دغل ، اين بد برادرند !
نطفه شايد نطفه زال زراست ، اما
كشتــگاه ورستگاهش نيست رودابه ....

وخمدت نيران الأسطورة

فالعشق للبطل الحى

اسمعوا منا ، لقد مات الماضى

والعشق يكون للحاضر والمستقبل(1).

والراوى الحديث أو المذياع هنا رمز للثقافة الغربية الدخيلة والتى انبهر الناس بها، وتركوا أمجادهم القديمة ويريدون طمس الماضى، يقول الشاعر:

وا أسفاه ، بأى شكل

وفى أى صورة ، تجليت اليوم ،

يا رستم ، أيها الشيخ العزيز ، يا ابن زال المسكين ؟

آه ،

فالعرق يتصبب من رأسه حتى قدميه ،

الرجيل يغمره كله العرق (2).

---

(1) در حياط كوچك يائيز، در زندان ، ص ٧٨ ، ٧٩.

راستين چند وچونها بشنو از نقال امروزين

قصه را بـــگذار،

قهرمان قصه ها باقصه ها مرده ست.

ديـــگراكنون دورى وديرى ست

كآتش افسانه افسرده ست.

پهلوان زنده راعشق ست.

بشنويد ازما ، گذشته مرد،

حال را ، آينده راعشق ست.

(2) المرجع السابق : ص ٨٠.

اى دريغا ، باچه هنجارى

درچـــه تصويرى تجلى كرده اى امروز ،

رستم ، اى پير گرامى ، پور مسكين زال !

آه

از سراپايش عرق ريزد ،

آدمك كلى عرق كرده ست .

رغم أن الشاعر يرى رستم رمزاً لمجد أجداده وبطولاتهم القديمة، إلا أنه يراه الآن بشكل مختلف فهو شيخ مسكين يتصبب عرقاً، نظراً لما أصاب أمجاده من تدهور وإهمال وطغيان للثقافات الأجنبية عليها ويطلق الشاعر آهة ألم على ما آلت إليه البطولة وسيرة الأبطال.

وقد أتى الشاعر بشخصية رستم للتعبير عن نفس المعنى السابق وهو العودة لسابق المجد ليحي به الحاضر ، يقول " مهدى" فى قطعة " آخر شاهنامه" أو (نهاية الشاهنامة) :-

– هذا العود الكسير الحزين الذى يفكر فى المستحيل
مغلف دائماً بالأسرار ،
أية حكايات يرددها فى نفسه ليلاً ونهاراً !
يا ذا الأنغام المضطربة أيها المسكين ! لتحتجب.
فلن يسترد رستم ابن دستان الروح من بئر الأخ الخسيس.
لقد مات ، مات ، هو مات [1].

بعد أن رحل الشاعر إلى الماضى طوال القطعة، يذكر بما كان لبلاده من عظمة ، إذا به يعود فيجد أنه يفكر فى المستحيل ، ويفيق على الواقع، فها هو رستم بطل إيران وحاميها قد مات، ومع صوته تستحيل عودة أمجاد الأجداد.

---

(١) آخر شاهنامه : ص ٨٤.

اين شكسته چنگ دلتنگ محال انديش،
جاودان پوشيده از اسرار ،
چه حكايتها كه دارد روز وشب باخويش!
اى پريشانگوى مسكين ! پرده ديگركن.
پوردستان جان زچاه نابرادر نخواهد برد.
مُرد ، مُرد ، او مُرد.

وفى قطعة " جراحت" (الجرح) يحكى جرحه وانكساره ويتساءل فى النهاية عن حقيقة حاله ويشكك فى كل شئ ، حتى فى أسطورة رستم أهى حق أم سراب، يقول " مهدى" :

أى ليل ، أو نهار ، أى سنة كانت ؟
أكان ذلك رستم بن دستان صدقاً
أم كان ظلاً للأمير زال* ؟ (1).

ونرى الشاعر يربط أحياناً بين رستم وأبيه زال وأحياناً بين رستم وابنه سهراب ، وأحياناً أخرى يذكر كل منهما بشكل منفصل وعندها يستخدمهم استخداماً رمزياً مختلفاً ، فعلى سبيل المثال اتخذ الشاعر من (زال) وقصته مع العنقاء رمزاً للمستحيل الذى يمل فى البحث عنه (أمير المدينة الحجرية) فى " قصه شهرسنگستان)(قصة المدينة الحجرية) ، يقول " مهدى " :

(•) زال هو أبو البطل رستم ، وقد جاء فى الأساطير الإيرانية أن (سام بن نريمان) سأل الله أن يرزقه ولداً، فولدت امرأته طفلاً جميلاً غير أنه ذو شعر أبيض كشيخ طاعن فى السن ، فظن أن ذلك غضب من الله عليه ، فتشاءم من الطفل وأمر به فحمل فوق جبل قاف، فرأته العنقاء (السيمرغ) فحملته وربته بين أفراخها إلى أن بلغ سبع سنين ، فرأى سام رؤيا علم منهاأنه مازال حيا وتعرف على مكانه ، فتوجه إليه وعرفت العنقاء أنه أبوه فردته إليه، وزودته من ريشها ما يحرقه إذا نابته نائبة فتغيثه عندها.

البنداري : شاهنامه الفردوسي، جلد اول ، ص ١٣١ : ١٣٥.

(١) آخر شاهنامه : جراحت ، ص ١٣٩ .

چه شبى ، روزى ، چه سالى بود ؟
راست بود آن رستم دستان
ياكه سايه ى دوك زالى بود ؟

مل قلبه من روحه ، وشاخت روحه وأنهكت

ويظن أن البحث والتجوال هباء وعبث

فهو لا يبحث عن زال الكهل الذى يحرق ريشة العنقاء ويسألها الحيلة

[والمستحيل، [١]

وفى قطعة " ابرها " (السحاب) يذكر الشاعر زال والعنقاء ضمن وصفه للسحاب، رمزاً لبعد الأمل فى الأمطار التى تحملها السحب ، وكما سبق أن ذكرنا أن السحب التى تحمل الأمطار هى رمز للحرية والتخلص من الظلم، وهى أمل بعيد فجعلها الشاعر كأسطورة زال والعنقاء فيقول :

والسحب التى تشبه الأمل المحترق، والاحتراق المغبر بالألم

أسطورة شائعة حافلة بالخرافات مثل سيمرغ زال

التى تطوى حدود أقاليمها السبع تحت الجناح .

بينما لا تروى نفساً متعبة [٢] .

وفى قطعة " اژدها عفريته اى منحوس" (الحيّات عفريتة المنحوس) استخدم اسطورة " زال" وذهاب أبيه سام لاحضاره من على جبل قاف حيث تسكن العنقاء التى أرضعته، رمزاً لصعوبة تحقق أمل ما، وهى قصة أحد رفاقه فى السجن

---

(١) ازاين اوستا : ص ٢٠

دلش سير آمده ازجان وجانش پيروفرسوده ست.

وپندارد كه ديگر جست وجوها پوچ وبيهوده ست.

نه جويد زال زر را تا بسوزاند پرسيمرغ وپرسد چاره

[وترفند،

(٢) دوزخ ، اما سرد : ص ٤٤

وابرها يى كه اميد سوخته وداغ دريغ اندوده راماننده.

آنكه چون سيمرغ زال افسانه آفاقند وافسون سير،

مرز هفت اقليمشان در زيرپر ، پويند .

وانكه خاطر گوشه‌ٔ پژمرده اى راهم نمى شويند .

والذى كان يحن إلى أن يكون له ابن من زوجته التى كانت سبب دخوله السجن يقول "مهدى":

" بعد عمر من الشوق لتراب قدميه ،
لبن الطائر ، وروح الإنسان أيضاً
ذهب لإحضاره من خلف جبل قاف
بعد بضع سنوات كان معها وكان ،
قد صار أباً لابن منها .....
آه ! ..... " [(١)].

وهنا يرمز لطول الوقت على تحقق أمل ذلك السجين فى تشوقه للأطفال كطول الوقت الذى انتظره سام حتى علم مكان ابنه زال الذى هو روح انسان وتربية طير، وهذا الرمز لا يتعدى طريقة التشبيه التمثيلى العادى.

ويعد " سهراب"[(•)] ابن رستم واحداً من أهم أبطال الشاهنامة أيضاً، وقد ذكره الشاعر ليرمز به للبطولة التى يتمناها الإنسان أن تتحقق فى ولده، وكذلك لصلته برستم، يقول " مهدى" فى " نطفه قهرمان باتوست" (فيك نطفة بطل) : -

---

(١) زندگى مى گويد : إما باز بايدزيست ... : ص ١٠٣.
" بعد عمرى جانفشان بودن به پاى او ،
شيرمرغ وجان آدم نيز
رفتن وازپشت كوه قاف آوردن براى او ،
بعد سالى چند با او بودن وبودن،
صاحب فرزند ازاوگشتن ،
آه ! ...... "

(•) سهراب ابن رستم من ابنة ملك سمنگان وعندما كان سهراب فى طريقه إلى إيران للبحث عن أبيه رستم، أراد فتح قلعة للإيرانيين تسمى (سپيد دژ) القلعة البيضاء كان المكلف بحمايتها قائد يدعى (هجير) وله أخت موصوفة بالفروسية والشجاعة هى (گرد آفريد) قاتلت سهراب للدفاع عن القلعة، إلى أن وقعت فى يده، فاحتالت عليه حتى عادت إلى الحصن وأغلقت أبوابه فى وجه سهراب، لكن سهراب أحبها ولم يستطع أن ينساها.
البنداري : شاهنامه الفردوسي ، جلد دوم ، ص ٤٤٩.

يا من تأسرين بخيط جديلتك
مائة مثل سهراب الشجاع ، ذلك الذى لم تستطع فعله
الجميلة " جرد آفريد" الشجاعة .
لكنه هو سليل شجاع لا نظير له
فهو الرجل والرجولة الحقيقية
هو حكاية رستم ، الذى لم يأت زال بأفضل منه. (١)

فى هذه الأسطر يوضح مدى شرف نسب سهراب فهو بطل ابن شجاع، ويقصد رستم، ثم رستم البطل بن زال ولا يوجد أفضل منه.

ويكمل الشاعر قائلاً:

فتاتى ! يا فتاتى الشجاعة ، أيتها الغالية
ذكرى ذاك الشهيد ، ذلك البطل معك
فاعرفى قدره وأحبيه ، ابنتى الحبيبة .
نطفة بطل بداخلك ! (٢)

---

(١) زندگـــى مى گويد: اما بازبايد زيست ، ص ٩٤ : ٩٦ .
كه به تارى ازكمند گيسويت گيرى
صد چنان سهراب يل رآ ، آنكه نتوانست
نازين گرد آفريد گرد.
ليك ميراث ازدليرى بى همآورد است .
مرد ومردى راستين باشد
رستم افسانه اش، زالى به ناورد است .
(٢) المرجع السابق : نفس الصفحة.
دخترم ! اى دختر كرد ، اى گرانمايه
يادگار آن شهيد ، آن پهلوان باتوست .
قدر بشناس وگرامى دار، دخترجان
نطفهٔ يك قهرمان باتوست !

فى هذه القطعة يروى " مهدى" قصة أحد زملائه فى السجن، زارته عروسه فى السجن وفى أحشائها جنين يتمنى هذا السجين أن يكون بطلاً، مذكراً اياها بدورها كأم تحمل نطفة بطل، ويذكر الشاعر مدى جمال هذه المرأة وقوتها لذا فقد رمز لها بالشخصية الأسطورية " گرد آفريد" .

ونرى من العرض السابق أن " مهدى" نجح فى استخدام الرمز الأسطورى ، واستطاع تحويل الأسطورة إلى نبض داخلى يتخلل القطعة الشعرية، ذلك لأن نجاح الرمز الأسطورى يرجع فى الأساس إلى مقدرة الشاعر على استيعابه والاقتناع به حتى يصبح بعضاً من مشاعره وأخيلته، وقد اتخذ " مهدى" من الأسطورة منهجاً لإدراك الواقع وتحليله قبل أن يكون مجرد وسيلة من وسائل الأداء الشعرى.

رابعاً: الدين :

وهناك أيضاً الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة ، القرآن ، والإنجيل ، والتوراة ، ويأتى فى مقدمة الرموز الدينية الموظفة فى شعر " مهدى " رمز المسيح وموضوع صلبه وما يحمله من دلالات وجدها الشاعر تنسجم وواقعه المعيش فردياً كان ذلك أم جماعياً .

وقد اتخذ الشاعر من معاناة المسيح مع قومه رمزاً لمعاناته مع قومه يقول " مهدى " فى قطعة " مرغ تصوير " (طائر الرسم) :

وحيداً وسئ الحظ ، وعلى كتفى قلم كخشبة الصليب
هل أخطأ القدر وظن أنى عيسى بن مريم ؟
لا جرم أنى كعيسى – للتجريد – فى ترك الراحة

وصلت تكبيراتى الأربع ، إلى الأفلاك التسعة والكواكب السبعة . (١)

فالشاعر يرى معاناته فى سبيل إبداء رأيه وهـو صـاحب رأى وقلـم، وتحملـه الصعاب من أجل قومه وكأن القلم الذى يحمله هو الصليب الذى تجسدت عليه آلام المسيح، وفى هذا رمز للآلام التى تحملها الشاعر بسبب قلمه وكتاباته وقـد كبـر تكبيراته الأربع وهى تكبيرات الصلاة على الميت وهى رمز للراحة التى فارقـت الشاعر كالمسيح.

واتخذ الشاعر من الصليب رمزاً لمعاناته هو وقومه فيقول فى" آنگاه پس از تندر" (عندئذ بعد الرعد) :

وتلك الحديقة اليقظة والمثمرة التى أشجارها

فى كل جانب صارت فجأة صليبنا.

وا أسفاه(٢).

فالحديقة المثمرة التى هى مصدر سعادة وبهجة فى الحياة بكثرة أشجارها فى كـل مكان ، كأن أشجارها يبست، وصنع منها صلبان لتعذيب الشعب، والصليب رمـز للصلب والتعذيب والمعاناة.

وفى " فسانه" (الخرافة) يصور الشاعر حالة من الإغتـراب التـى يعـيش فيهـا الشاعر، فهو يرى النجوم ترسم وتجسد آلامه فى الصليب يقول:

---

(١) در حياط كوجك پائيز ، در زندان ، ص ٦٣.

روان تنها ود شمنكام ، وبر دوشم قلم چون دار

مـگر باعيسى مريم غلط كرده ست تقديرم ؟

چو عيسى لا جرم – تجريد را – در ترك آسايش

به نه گنبد رسيد وهفت اختر ، چـار تكبيرم.

(٢) ازاين اوستا : ص ٤٨.

وآن باغ بيدار وبرومندى كه اشجارش

در هر كنارى ناگهان مى شد صليب ما.

افسوس .

- هذه الليلة ترسم صليباً ، أيتها النجوم !
فنهضت من فراش الظلمة والسكون[1].

وقد اتخذ " مهدى " من صورة المسيح الذى يسكن السماء ، رمزاً لرفعة السماء وطهرها وبعدها عن المنال، وقد استلهم هذا الرمز من القرآن الكريم، يقول الله تعالى : (إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ ورَافِعُكَ إِلَيَّ ومُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا وجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ) [2].
ويقول سبحانه وتعالى : (بَل رَّفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وكَانَ اللَّهُ عَزِيزاً حَكِيماً)[3].

وقد ورد هذا الرمز فى قطعة " چاووشى" (الحادى) والتى يصور الشاعر فيها نفسه حادياً يقود قافلة تقف عند مفترق ثلاثة طرق ، الأول طريق الراحة والسعادة والثانى طريق نصفه عار ونصفه شهرة والثالث طريق بلا عودة وبلا نهاية، ويختار الشاعر الطريق الثالث، فهو لا يريد الراحة ولا يقبل أنصاف الحلول ، ويكمل "مهدى" قائلاً:

تعال نحمل زاد الطريق،
ونسير نحو طريق العودة
أنت تعلم أن هذا السفر ليس نحو السماوات مطلقاً.
دعك فهذه السماء الطاهرة،
مرتع أشخاص كالمسيح والآخرين[4].

---

(١) زمستان : ص ١١٥.
- امشب صليب رسم كنيد، اى ستاره هاا ! .
برخاستم زبستر تاريكى وسكوت.
(٢) سورة آل عمران : آية ٥٥.
(٣) سورة النساء : آية ١٥٨.
(٤) زمستان : ص ١٤٥.
بياره توشه برداريم،

وهو لن يسافر نحو السماء ، فالسماء طاهرة تليق كسكن للأطهار مثـــل المـــسيح، وهنا اختار المسيح كرمز لما لاقاه المسيح فى حياته الدنيا من صعاب وآلام وهـــا هو يسكن السماء، ربما يريد أن يوضح أن السماء الطاهرة تليق بمن تحمـــل الآلام والصعاب فى حياته ، وليست مكاناً لمن لم يتحملوا المتاعب ولـــم يجاهـــدوا فـــى حياتهم بعد، فهم ليسوا أهلاً لها.

وقد اتخذ من السيدة مريم أم السيد المسيح رمزاً للطهر والعفاف ، واستعار صفاتها ليصف بها محبوبته فى " غزل ٨" ، يقول الشاعر :

أما أنت ، يا أفضل وأعز
ويا ألطف مخاطب،
لكنك ، وبلا شك عجيبة،
مريمية أكثر من مريم ، تلك المرأة التى انجبت طفلاً من روح الله
طاهرة أنت ، طاهرة وعظيمة ونجيبة(١).

وإن كان الطهر والمكانة العظيمة من صفات السيدة مريم فهى الصورة المـــذكورة لها فى القرآن الكريم فى قوله تعالى : (وإِذْ قَالَتِ المَلائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وطَهَّرَكِ واصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ العَالَمِينَ)(٢) .

= قدم در راه برگشت بـــگذاريم.
تودانى كاين سفر هرگز بسوى آسمانها نيست
بهل كين آسمان پاك ،
چراگـــاه كسانى چون مسيح وديـــگران باشد.

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان : ص ٣٩.
اماتو ، اى بهترين ، اى گرامى
اى نازين تر مخاطب،
اما تو ، بى شك عجيبى.
مريم تراز مريم ، آن زن كه زائيد طفل خدا را
پاكى تو ، پاك وبرزگ ونجيبى.

(٢) سورة آل عمران ، الآية ٤٢.

ونجد أن هذا الرمز كثير الاستعمال حتى فى الحياة العادية فإذا أردنا أن نمدح امرأة بالطهر ذكرنا أنها كمريم العذراء ، وبذلك يكون هذا الرمز مسطح وشديد الوضوح ، فهو أقرب للتشبيه.

وقد استخدم الشاعر رموزاً دينية أخرى من القرآن منها ذكر " أهل الكهف" يقول "مهدى" :

رواة القصص المنسية
لا يقبل أحد عملتنا ولو بمليم
كأنه غريب عن المُلك
أو عن زوال أسرته المنقرضة
وقد نستيقظ بعد حين من هذا النوم المسحور
مثل نوم أهل الكهف
فنفرك العيون ونقول : ها هو طرف القصر الذهبى للصبح الرقيق.
لكن دقيانوس لا يموت .
واه ، واه ، وا أسفاه . [1]"

---

(١) آخر شاهنامه : ص ٨٦ .
راويان قصه هاى رفته ازياديم .
كس به چيزى ، پاپشيزى، برنــگيرد سكه هامانرا.
گوئى از شاهى ست بيــگانه.
يا زميرى دودمانش منقرض گشته.
گاهــگــه بيدار ميخواهيم شد زين خواب جادوئى،
همــچوخواب همــگنان غار،
چشم ميماليم وميــگوئيم: آنك ، طرفه قصر زرنــگــار صبح شيرنيكار
ليك بى مرگ ست دقيانوس .
واى ، واى ، افسوس. "

يرى " مهدى" قومه يعيشون فى غفلة ونوم عميق ، حتى يبدوا كغرباء فى بلادهم، ويرمز لنومهم بنوم أهل الكهف لطوله، ولكنهم مع الأسف ليسوا كأهل الكهف ، لأن دقيانوس الملك الكافر الذى كان يحارب الفتية الذين لجأوا إلى الكهف فراراً منه، هذا الملك مات قبل استيقاظ أهل الكهف، وعندما استيقظوا وجدوا الدين قد انتشر والعدل قد حل بالبلاد ، وهذا عكس الذى يحدث لقوم الشاعر فدقيانوس لم يمت، ويرمز بهذا لاستمرار الظلم والظلام الذى يعيش فيه الشعب.

" وميدان التشكيل الفنى للرمز يتسع لنشاط الشاعر بحيث تبرز فيه موهبته الشعرية ومقدرته الفنية ، وذلك أن الشعراء حين يشكلون الرمز إنما يقومون بصياغته صياغه إيحائية فى عملية الإبداع الفنى" . (١)

وقد اتخذ " مهدى" من الجبال المذكورة فى القرآن لكريم رموزاً، منها جبل الجودى وهو جبل معروف هبطت عليه سفينة سيدنا نوح ويقال أنه ربما يكون فى أرض الموصل(٢)، وقد اتخذه الشاعر رمزاً لطهره وعلو شأنه ، قال تعالى : (وقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ ويَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وغِيضَ المَاءُ وقُضِيَ الأَمْرُ واسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِّ وقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ)(٣)

والجبل الآخر جبل الطور وهو جبل معروف فى سيناء فى مصر، وقد ذُكر جبل الطور أكثر من مرة فى القرآن الكريم قال تعالى : (وشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاءَ تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وصِبْغٍ لِّلآكِلِينَ)(٤) ، وهو جبل مبارك كلم الله تعالى سيدنا موسى عليه، قال تعالى : (فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الأَجَلَ وسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَاراً قَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ)(٥) .
وقد تأثر الشاعر بهذين الجبلين واتخذهما رمزاً للطهر والبركة يقول الشاعر:

---

(1) The Encylopedia amircana , volume 26 , symbol .
(٢) العلامة جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر السيوطى : تفسير الجلالين ، ص ٢٩١.
(٣) سورة هود : آية ٤٤.
(٤) سورة المؤمنون : آية ٢٠ .
(٥) سورة القصص : آية ٢٩.

فى "مشعل خاموش " (المصباح المنطفئ) : –

وينبوعك الطاهر ذلك من هذه الصحراء الصخرية

كان بعيداً جداً ، ولا يعرف أى شخص

إن كان من جبل الجودى ، أو من جبل الطور[1].

وقد استخدم الشاعر أكثر الجبال طهراً وقداسة للتعبير عن مدى طهر هذا الينبوع، وقد أتى بالأصل ليدل على معنى.

خامساً: التاريخ:

وقد كان التاريخ كذلك من المصادر الغنية التى يستقى الشاعر منهـا شخـصياته، متخذاً من هذه الشخصيات أقنعة معينة، ليعبر عن موقف يريده، و ليحاكم نقـائص عصره ، وقد استدعى الشاعر الأحداث التى وقعت بين الإمـام موسـى الكـاظم والخليفة العباسى هارون الرشيد، وأدت إلى دخول الإمام موسى الكـاظم الـسجن بأمر من الخليفة هارون الرشيد، موضحاً أن الناس يلقون فى السجن رغم نـسبهم وفضلهم كما ألقى الإمام موسى رغم فضله ونسبه الذى لا يختلف عليـه الـشيعة ومنهم الشاعر، ويقول الشاعر فى قطعة " اين دعا راما درم آورده ازقزوين" (أتت أمى بهذا الدعاء من قزوين) والتى تدور حول زميل له فى السجن أسمه "ميرفخرا" بعثت إليه أمه بدعاء ، تنصحه بتلاوته ليخلصه الله من السجن ، فهو دعاء منسوب إلى الإمام موسى الكاظم، دعا به فى سجنه، يقول الشاعر:

" ...... كانت العجوز تقول "

صباح سبع جُمع قبل صلاة الصبح وبعدها

كانت تقول لى ، أننى يجب أن أقرأ هذا الدعاء وأنا على وضوء

بعد ذلك سوف تتحرر يقيناً

---

(١) زمستان : ص ٨١.

وآن پاك چشمهٔ تو ازين دشت ديولاخ

بس دور ودور بود ، وندا نست هيچ كس

كز كوهسار جودى ، بكوه طور بود.

كانت العجوز تقسم بالشيخ والرسول
كانت تقول لي : لا تحزن بعد يا بني [1].

وبين تصديق سجين وتكذيب آخر، تختلف آراء السجناء في هذا الدعاء، فأحدهم يؤمن بهذا الدعاء، وأنه سبب في الحرية ، يقول الشاعر :

صدقت أمك، هذا أساس السعادة
هذا دعاء خاص بالسجين،
لا نظير له ومجرب ، إنه وثيقة الحرية
هذا الدعاء، أقول بوضوح، إنه من إمامنا السابع نحن الشيعة
الذي كان أسير حبس هارون
الإمام موسى الكاظم (ع) ، خليفة الإمام الصادق (ع)
هذا الدعاء منه وله تأثيرمائة جيش
إنه واحد من الأدعية
التي لا يجب أن يتطرق إليها الشك[2].

---

(١) زندگـی می گوید :اما بازباید زیست .. ، ص ٧٢.
" ... پیرزن می گفت :
هفت صبح جمعه من ، پیش ازنماز صبح وبعد آزآن
این دعارابا وضو باید بخوانم، او به من می گفت
بعد از آن دیـگر یقین آزاد خواهی شد .
پیرزن به پیر وپیغمبر قسم می خورد .
او به من می گفت دیگر غم مخور فرزند !
(٢) المرجع السابق ، ص ٧٤.
راست گفته مادرت ، این مایهء شادی ست.
این دعای خاص زندانی ،
بی نظیر است ومجرب ، خط آزادی ست .
این دعا ، واضح بـگویم ، ازاما م هفتم ما مردم شیعه ست.
که اسیر حبس هارون بود .
حضرت موسای کاظم (ع) ، جانشین حضرت صادق (ع)
این دعا ازاوست ، با تأثیر صد لشکر
این یکی ازآن دعاهایی ست
که نبا ید هیچ در تأثیر آن شک داشت ... "

ويحاول سجين آخر أن يقنع زملاءه بأن هذا الدعاء ليس هو الوسيلة للخروج من السجن، لأنه لو كان له قوة تخلص من يدعو به، فلماذا لم يخلص الإمام موسى الكاظم نفسه، لقد ظل الإمام فى السجن حتى توفى بعد سنين فى السجن

يقول الشاعر :

الإمام موسى بن جعفر (ع) ، الذى يقال أن هذا الدعاء له
كان فى سجن هارون لسنوات كاملة ،
وكان يقرأ هذا الدعاء المؤثر ، والحرز المجرب
صباح الجمع ، ولياليها أيضاً
كان يلتجئ إلى الله الذى ليس كمثله شئ.
بضع سنوات وهو يقرأ هذا الدعاء؛
وفى النهاية مات فى ركن من سجن هارون[١].

والشاعر يتخذ من الإمام موسى رمزاً للمصلحين الذين يحاولون تبصرة الشعب بأخطاء الحكام، وأن كل مفكر لا تروق له تجاوزات الحكام مع شعوبهم يكون جزاؤهم السجن، وهذا ما حدث للشاعر نفسه ولن تشفع له أفكاره ولا أشعاره لتخرجه من سجنه كما لم تشفع للإمام موسى حتى مات.

---

(١) زندگى مى گويد : اما باز بايد زيست .. ، ص ٧٥.
حضرت موسى بن جعفر (ع) هم ، كه گويند اين دعا ازاوست
سال هاى آزكارى راكه در زندان هارون بود ،
اين دعاى پراثر ، حرز مجرب را
صبح هاى جمعه ها مى خواند ، شب هانيز
التجابر حضرت بى چون حق مى برد .
چند سالى اين دعارا خواند ؛
عاقبت هم گشه‌ٔ زندان هارون مُرد ! "

وفى شعر آخر يتخذ الشاعر من شخصية " يزيد بن معاوية "[1] رمزاً للضلال والذى قبضته هى نفسها قبضة " شمر "[2] ، تلك القبضة التى قتلت الحسين ، فلا شئ يصدر عنه إلا الشر والفساد، كما كان قتل الحسين سبباً فى الجحيم الذى سيصلاه يزيد، فإن الشرور فى هذه الدنيا تجعلها جحيماً فى نظر الشاعر يقول "مهدى " :

جف بحرنا وصار صحراء قاحلة

حاضرنا سيئ والأسوأ منه غدنا

صارت دنيانا كآخرة يزيد

بسبب هذا المظلم القلب والشيطاني الصفة الشمرى القبضة[3].

---

(١) هو ابن معاوية بن أبى سفيان الخليفة الأموى، وكان يزيد سئ السيرة ورفض سيدنا الحسين بن على مبايعته فهو ليس أهلاً لتولى أمر المسلمين ، وخرج الحسين وآل بيته وأصحابه ، وبعد أحداث طويلة وخيانة أهل الكوفة، وصل الحسين إلى كربلاء، عرض عليه أن يبايع يزيد فرفض الحسين ، واضطر الحسين إلى القتال وليس معه من الرجال ما يكفى، وسقط أصحابه الواحد تلو الآخر، وسقط الابن الأكبر للحسين قتيلاً، واشتد العطش بالحسين فاقترب من الفرات يريد أن يشرب ، فحمل عليه رجال اليزيد وكان كبيرهم شمر بن ذى الجوشن وخر الحسين قتيلاً واجتز رأسه، وحمل رأسه الشريف إلى ابن زياد ومنه إلى يزيد فى دمشق، وكانت هذه الأحداث سبباً لكره المسلمين والشيعة خاصة ليزيد وأعوانه، واشتد كره الشيعة لبنى أمية الذين كانوا يكرهونهم أصلاً بسبب استيلائهم على الحكم من يد على وآله.

للمزيد فى هذا الموضوع انظر بن جرير الطبرى: تاريخ الرسل والملوك . جـ ٥، تحقيق محمد أبو تالفضل إبراهيم. القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ م، ص ٣٨١ وما بعدها.

وانظر ابن الأثير:الكامل في التاريخ ، بيروت ، ١٩٧٩ م ، جـ ٤، ص ١٩ وما بعدها.

(٢) شمر بن ذى جوش ، من قتلة الحسين، كان أول أمره من ذوى الرياسة فى هوازن ، كان مقيماً فى الكوفة، إلى أن قدم الحسين فكان من قتلته ، وأرسله بن زياد يحمل رأس الحسين إلى اليزيد فى الشام، قتل على يد أتباع المختار الثقفى عام (٦٦ هـ - ٦٨٦ م) وألقيت جثته للكلاب. انظر الكامل لابن الأثير : جـ ٤ ، ص ٩٢.

(٣) ازاين اوستا : ص ٩٠

خشكيد وكوير لوت شد دريامان

وهنا يتكلم الشاعر عن حياته التى أصبحت قاحلة لاحاضر فيها ولا مستقبل، فالدنيا مظلمة كآخرة يزيد وهى رمز لشدة الظلمة التى يعانيها الشاعر.

وقد يستقى الشاعر رموزه من التراث ، وهو كالاسطورة مظهر من مظاهر اللاشعور الجماعى وانعكاس له ، وتأتى أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة بما يعيش فى وجدانها العام، إذ يلمس وتراً مشتركاً ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتزله مشاعر الآخرين[١].

سادساً: التراث:

والتراث الإيرانى أثرت فيه بشكل واضح المعتقدات الدينية القديمة، حيث تعبر عن روح قومية إيرانية تهدف إلى إحياء مجد إيران التليد؛ ولهذا كان استلهام " مهدى" لهذه المعتقدات فى أشعاره من قبيل إحياء أمجاد بلاده ، فهذه المعتقدات الدينية ومن أهمها الزردشتية تمثل فى إيران المعاصرة نزعة قومية أكثر منها دينية، وقد تأثر "مهدى " بهذه المعتقدات ضروباً مختلفة من التأثر اختلفت باختلاف الاتجاه الفكرى المسيطر عليه فى مراحله الابداعية العديدة.

وتعد الديانة الزردشتية الديانة الأولى فى إيران قبل الإسلام ، والكتاب المقدس عند الزردشتين هو (اوستا) الأبستاق، وتقوم هذه الديانة على تقديس النار، وتنقسم إلى قوى الخير يمثلها (اهورامزدا) وقوى الشر ويمثلها (آهر يمن) [٢].

= امروز بد وازآن بتر فردامان

زين تيره دل ديو صفت مشتى شمر

چون آخرت يزيد شد دنيامان .

(١) الرمز والرمزية : ص ٣٢٢.

(٢) حامد عبد القادر : زردشت الحكيم نبى قدامى الإيرانيين . مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦ م، ص ٤٠ وما بعدها. للمزيد فى هذا الموضوع انظر

حسن بيرنيا : تاريخ إيران القديم من البداية حتى العهد الساسانى ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٩ م ، ص ٣١٤. محمد معين : مزديسنا و تأثير آن درادبيات پارسى، تهران ١٣٢٦ هـ . ش ، ص ٦٤ وما بعدها.

ولذلك فإن آهورامزدا هو رمز الخير لدى الشاعر ، وينسب إليه كل مظهر جميل،

يقول " مهدى" : ليلة طاهرة آهورائية

تجلت بأجمل مظهر

عظمة خالدة ذات روح جميلة[١].

ويقول فى " سعادت ؟ آه "

فجر سعيد وهادئ ، ومدينة نظيفة ومنيرة.

فى هذا الصباح الأهورائى ،

كل شئ فيه واضح وحالم [٢].

فى هذا الصباح الأهورائى .

يشبه الفلك عميق الضياء ، نفساً هانئة

صباح مضئ وجمعة سعيدة [٣].

تتبختر السعادة ، ترفع رأسها فى كل مكان

مزينة ، وبعظمة أهورامزدية[٤].

---

(١) از حياط گوچك ، در زندان ، ص ١٧

شب پاك اهورائى .

تجلى كرده بازيباترين جلوه

شكوه جاودانه ، روح زيبائى.

(٢) المرجع السابق، ص ٩١.

پـــگـــاهى شاد وآرام ست وشهرى شسته وروشن .

درين صبح اهورائى،

كه هر چيزى درخشان ست وروٶيائى.

(٣) نفسه ، ص ٩٣

درين صبح اهورائى

سپهر ژرف روشن ، خاطرى آسوده راماند.

صباح روشن آدينه اى شاد ست.

(٤) نفسه ، ص ٩٨

سعادت مى چمد ، سرمى كشد هرجاى ،

به آذين ، باشكوه اورمزدائى .

ويقول فى " صبح" (الصباح) :

فى هذا الصباح الأهورائى العظيم والطاهر

اسألك يا مزدا اهورا ، يا اهورا مزد ! [(١)].

ويقول فى " وندانستن" (واللامعرفة) :

كانت ليلة أهورائية طاهرة

وكانت جلية[(٢)].

وهكذا نرى أن " آهورا مزدا" فى شعر مهدى، هو رمز الخير، ويرى الشاعر فى احترامه احتراماً لإيران القديمة، و تقديراً للقومية الإيرانية.

وفيما سبق نجد أن استخدام الشاعر لهذا الرمز جاء كمجرد إشـــارة فـــى محـــور الحديث أو فى تسيير الأحداث ، فالرمز هنا شديد الوضوح والتسطيح.

وأيضاً استخدم الشاعر " أهريمن " ممثل قوى الشر عنـــد الزردشـــتية اســـتخداماً رمزياً، فهو ينسب إليه كل قبيح وشرير ، فهو السبب فى كل المـــساوئ، واتخـــذه رمزاً فى قطعة كاملة، وبنى عليه كل ما حدث فى الدنيا منٰ شرور حيث يـــصف الليل وما يفعله بالدنيا ورمز له بأهريمن ليبين مدى شره، يقول مهدى فـــى شـــعر بعنوان " اين است كه .... " (هاك هو الذى....)

عندما يختفى الضوء المنير

تظلم الدنيا وتثير الخوف ؛

ويتلون كل شئ بلونها المظلم الأسود

إنه الأهريمنى الظالم المخادع

---

(١) ازين اوستا : ص ٧٤

دراين صبح بزرگ شسته وپاك اهورائى

زتومى پرسم اى مزد اهورا، اى اهورا مزد !

(٢) المرجع السابق: ص ٧٩

يك شب پاك اهورائى

بود وپيدا بود .

إنه عدو الضياء ؛ إنه لص
يبسط نفوذه منتصراً .
وجوه الكائنات ، بمهارة
يصورها مسوخاً مدقوقة
مثل شكل الجذام، الموحش
في نوبته التي يحكم فيها
لا يبقى أى شئ على لونه
كل ما هو كائن ، يفقد لونه
النوم والسواد هو ما يصنعه (١).

ويقول في " آدمك " (الرجيل) وهو يصف سيطرة الحضارة الغربية ممثلة في المذياع والتلفزيون، وتخلى الناس عن سماع تاريخهم وبطولاتهم ، وهو يكره هذا الصندوق الإفرنجي الدجال، فيصوره بأنه الشيطان الأهريمنى،

---

(١) دوزخ اما سرد : ص ٦٨ ، ٦٩

چون روشن روشنان فروميرد ،
تاريگ شود جهان وخوف انگيز ؛
ديگر همه چيز رنگ اوگيرد .
او آهرمنى ستمگر وخيره ست.
او دشمن روشنى ست ؛ اودزدى
برگستره ٔ قلمروش چيره ست .
اوچهره ٔ كائنات را چالاك ،
تصوير كندبه مسخ كوبيكش ؛
چون هندسه جذام ، وحشتناك.
در نوبت اوكه حكم ها راند .
هيچيز به رنگ خود نمى ماند .
هرچيز كه هست ، رنگ خود بازد .
خواب است وسياهى ، آنچه او سازد.

يقول الشاعر :

من داخل الصندوق السحرى الافرنجى،
الذئب – الثعلب ، سارق الطرف الدجال
من نطفة افرنجية، وأم افرنجية جديدة ،
فهو أكثر دجلاً من الأهريمنى اللص؛ (١)

وقد اهتم " مهدى" بالنار كرمز للنور والضياء، ولأنها مقدسة فى الديانة الزردشتية، فهى عند " مهدى" تمثل الجذوة الطاهرة للمجد الإيرانى التليد، والتى غطاها التراب، فهى تحتاج إلى من يتعهدها لتشتعل من جديد ، يقول الشاعر فى شعر بعنوان : " درين همسايه " (فى هذا الجوار) :

"..أيها الشهم ! ، أيها الكريم !
لا تمر هكذا بلا اعتناء
أقسم عليك بالنار الآهورائية الطاهرة
لا تنظر بهذه المذلة إلى رمادى البارد.
فما زالت فى أعماق قلبى نار باقية ،
ولو أن البرودة والخراب والألم يغمرنى من قمة رأسى إلى أخمص قدمى(٢).

---

(١) در حياط گوچك پائيز، در زندان : ص ٧٧.
از درون جعبه جادوى فرنگ آورد ،
گرگ – روبه طرفه طرارى ست افسونكار
از فرنـگـى نطفه ، از ينـگـى فرنـگـى مام،
اينت افسونكار تر اهريمنى طرار ؛

(٢) المرجع السابق : ٥٢
" .. جوانمردا ! جوانمردا !
چنين بى اعتنا مـگذر
ترابا آذرپاك اهورائى دهم سوگند !
بدين خوارى مبين خاكستر سردم .
هنوزم آتشى در ژرفناى ژرف دل باقى ست،
اگرچ اينك سراپا سردى وويرانى ودردم .

ويرى الشاعر أن النار موجودة لأنها الحل لإنارة هذا العالم الذى أظلم بعد أن سيطرت عليه الحضارة الأوروبية ، وقد اتخذها رمزاً لأمجاده ووسيلة للفخر بعنصره الفارسى، وبث الأفكار الشعوبية، فيقول الشاعر فى قطعة " آب وآتش " : (الماء والنار) :

كنا ناراً مقدسة ، وماء الحياة فينا.
ناراً ذات شعلات زرقاء جميلة(١).

لكن النار لم تبق على طهرها، وتوهجها، فقد نثر عليها ماء الشؤم والظلم، فانطفأت وهى تصرخ ، والماء هنا رمز للحضارات الدخيلة المختلفة والتى أثرت على حضارة آلاف السنين، إنها ليست صرخة النار بل صرخة الإيرانى الذى فقد ماضيه وكتب عليه أن يعيش حاضراً لا يد له فى صنعه، وربما تكون هى صرخة الشاعر نفسه، يقول " مهدى" :

للماء والنار قرابة قديمة
النار التى ينثر الماء عليها، فتصرخ.
لقد كنا ناراً مقدسة ، نثروا علينا الماء.
ماء الشؤم والظلمة والظلم.
فانطلقت صرخة، صرخة ممزوجة بالألم ،
إنها نفس صرختى تلك الصرخة الحزينة (٢).

---

(١) زمستان : ص ١٢٠
ما مقدس آتشى بوديم وآب زندگى درما.
آتشى باشعله هاى آبى زيبا .

(٢) زمستان : ص ١٢١
آب وآتش نسبتى دارند ديرنيه.
آتشى كه آب مى پاشند برآن ، مى كند فرياد.
ما مقدس آتشى بوديم ، برما آب پاشيدند .
آبهاى شومى وتاريكى وبى داد.
خاست فريادى، ودرد آلود فريادى .
من همان فريادم، آن فرياد غم بنياد.

ويكمل الشاعر فى الثناء على النار كرمز للطهـر والـشوق لاسـتعادة أمجـاده " اين ست كه.... " (هذا الذى ...) يقول مهدى :

هذه التى أثنى عليها هى النار
تلك المضيئة الطاهرة، الحية اليقظة ،
التى تعلى الروح الثائرة وتسمو بها .... (١)

ونلاحظ مما سبق ذكره أن الرموز التراثية فى شعر " مهدى" تأتى كعنصر ضمن عناصر أخرى فى القطعة، أى أن هذا النوع لا يشكل الركيزة الأساسية التى يبنى عليها الشعر، بل تكاد أن تكون هذه الرموز مستخدمه اسـتخداماً سـطحياً غيـر عميق. فيما عدا بعض القطع مثل قطعة " آب وآتش" (الماء والنار) اتخذ الـشاعر الرمز التراثى إطاراً عاماً للقطعة يتحرك ضمنه. وكذلك فى " اين است كه ... ".

---

(١) دوزخ اما سرد : ص ٦٩

اين است كه مى ستايم آتش را ؛
آن روشن پاك ، زندهء بيدار ،
نستوه وبلند ، روح سركش را ......

المبحث الثاني

ظواهر فى الرمز الأدبى عند " مهدى "

- التكثيف
- تراســـل الحواس
- المعادل الموضوعى
- الغموض

المبحث الثانى : ظواهر فى الرمز الأدبى عند " مهدى"

سبق أن وضحنا أن الرمز الأدبى تركيب لفظى يستلزم مستويين :
" مستوى الصور الحسية التى تؤخذ قالبا للرمز ومستوى الحالات المعنوية التى نرمز اليها بهذه الصور الحسية ".(١)

وبما أن الرمز رؤية شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فان معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريدا ، ولكن هذا المستوى التجريدى لا يتحقق الا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده الى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر ، فحين نقرأ قول "مهدى" فى قطعة (طلوع) :

النافذة مفتوحة
والسماء جلية
زهرات السحاب العقيم فى غلالة السماء المشرقة
تتتابع متصاعدة ، كدرج بلورى ، جلية
ونظرتى كعصفور وليد نهض فى وقت السحر
وصعد شيئا فشيئا بلا حذر للأوج البعيد ومن هذا الطيران ،
متعتى كمتعة رجل يطيرّ الحمام(٢)

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : الحداثة الشعريه الأصول والتجليات ، دار الغريب ، القاهرة ٢٠٠٧ م ، ص ١٤٠.

(٢) مهدى اخوان ثالث : مجموعة آخر شاهنامه ، طلوع ص ٦٥ .
پنجره بازست ،
وآسمان پيداست .
گل به گل ابرسترون درزلال آبى روشن =

ربما يقصد الشاعر بهذا العنوان (طلوع) طلوع فجر جديد للحرية ، أو سطوع أمل جديد فى حياة أفضل ، والشاعر هنا يأخذ من الواقع بعض الجزئيات ولكنه يجردها من معانيها ويحملها بمعان جديدة ، فالنافذة ليست بمعناها المعهود ، بل لعل الشاعر لم يكن يحدثنا عن نافذة إطلاقا ، وإنما يرمز للأمل فى الحرية بالنافذة وهى مفتوحة أى أنه أمل متاح للجميع ، ثم يأتى بكلمة " جلية " و " مشرقة " ويليها " بللورى " و " لامع " ومن هذه الكلمات يتضح لنا أنه ركز على الخطوط المشعة دون الدخول فى تفصيلات المرائى الحسية.

فالأمل يشترك مع " السماء " فى الجمال والبعد وصعوبة المنال. إن كل جزئيات الرمز ليست لها قيمه فى ذاتها بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية فى البناء العام للرمز، فكل من " النافذة " و"السماء " و"السحاب " " والعصفور " لا يعنى منفرداً أكثر من دلالته الوضعية، ولكنه يعنى الكثير حين أصبح عضواً حياً فى جسم الرمز.

فالرمز سمة فى الأسلوب وليس سمة للكلمات ، فالكلمات تتآزر فى علاقة رمزية ، وتتآزر الرموز الجزئية تآزراً كلياً يخلق فى القصيدة نبضاً شعريا شاملاً ، فيصبح العمل الشعرى أكثر إحكاما وإثارة .

يقول " مهدى " :

النافذة مفتوحة

والسماء تبدو على مرمى البصر .

كبحر عميق ،

مياهه رقيقة ناعمة

= رفته تابام برين ، چون آبگينه پلگان ، بيداست

من نگاهم مثل نوپرواز گنجشك سحر حيزى

پله پله رفته بى پروا باوجى دور وزين پرواز ،

لذتم چون لذت مرد كبوترباز

تنساب إلى أعماقه
قطع من السحاب مثل درج من الثلج
ونظرتى سمكة متوقدة وحائرة فى هذا البحر (١)

فى هذا المرئى (المنظر) الثانى للسماء ، يرمز الشاعر للأمل بالصفات التى تليق به، فهو بحر عميق وفى نفس الوقت واسع ورقيق ، ونظراته – أو أفكاره كما يريد أن يقول – فى هذه المرة سمكة حائرة بعد أن كانت فى المقطع السابق عصفوراً وليداً يتعلم الطيران وأيا كانت فى كلتا الصورتين فالعصفور لا يستطيع العيش بلا تحليق فى السماء والسمكة لا تحيا بدون ماء البحر، وكذلك الأفكار لا تستطيع الحياة بدون أمل فى الحرية .

" والشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدوده التى نستخدمها فى حياتنا اليومية ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً فى بعض الأحيان ، وهذا لأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة فى وضوح أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكاً أبعد مدى مما نصنع ، ولا يجد فى ألفاظ اللغة العادية ما يشرح به إدراكه هذا فيخترع الألفاظ وصور التعبير، والاختراع خيال ومنطق الخيال غير منطق الواقع ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٦
پنجره بازست ،
وآسمان درچارچوب ديدگه پيدا .
مثل دريا ژرف ،
آبهايش ناز وخواب مخمل آبى .
رفته تا ژرفاش
پاره هاى ابرهمچون پلگان برف.
من نگاهم ماهى خونگرم وبى آرام اين دريا .

وعندئذ تصير لكلماته أبعاد جديدة ، والشعر الجديد لا تفهم ظواهره العميقة سريعا والرموز تجعل الشعر أكثر عمقاً واتساعاً وثراءً ، على أن تأتى طبيعية مناسبة لموقعها وليدة الشكل والموضوع والأحاسيس" (١) .

ولنستمع هنا للشاعر وهو يسأل فى " وندانستن " (اللامعرفة) :

الآن هذا السائل يسأل

السائل : " كنت أسمع

أنه طالما بقى العالم فهناك حدود

بين المعرفة

واللا معرفة

قل أنت يامزدك ! ماذا تعرف ؟

عن هذا الحد الخفى

ما هو ؟

وذلك الذى هناك كم وكيف يعرف

من هو ؟ "

مزدك : " أنا لا أعرف سوى ما أرى هنا "

السائل : " أم أنك لا ترى سوى ما تعرف "

مزدك : " أنا لا أعلم ماذا هناك أو أين يوجد هناك "

بودا : " أيدور الكلام عن نفس المعرفة والرؤية أم اللا معرفة "

زرتشت : " آه ، مزدك ليتك كنت رأيت مدينة الأسرار هناك

أهرمن هناك ، أهورا أيضا "

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص١٩٢ بتصرف .

بوذا : " الصحراء العريضة بلا روح أيضا "

السائل : " أيكون الله هناك ؟

[ها ؟

[أيمكن أن يكون الله هناك ؟" (١)

---

(١) مهدى اخوان ثالث : محموعة آزاين اوستا ، ص ٨١،٨٠

اينك اين پرسنده مى پرسد ــ

پرسنده : " مى شنيد ستم

تاجهان باقى ست مرزى هست

– بين دانستن

– وندانستن

– توبگو ، مزدك ! چه ميدانى ؟

أنسوى اين مرزنا پيدا

چيست ؟

وأنكه زانسو چند وچون دانسته باشد

كيست ؟ "

مزدك : " من جز اينجائى كه مى بينم نمى دانم "

پرسنده : " ياجز اينجائى كه مى دانى نمى بينى "

مزدك : " من نمى دانم چه أنجا ياكجا أنجاست "

بودا : " ازهمين دانستن وديدن

ياندا نستن سخن مى رفت "

زرتشت : " آه ، مزدك !كاش مى ديدى

شهربند رازها آنجاست

اهرمن آنجا ، اهورا نيز "

بودا : " پهندشت نى روانا نيز"

پرسنده : "پس خدا أنجاست ؟

[هان؟

[شايد خدا آنجاست ؟"

" اللا معرفة " وتعنى الجهل بكل ما يخص الغيبيات وكل ما لا يعلمه الإنسان عن العالم الاخر ، ويجمع فى هذه القطعة كل الذين يعتقد الشاعر أنهم أصحاب إصلاح ومعرفة ، وهم عناصر متباعدة فى المكان والزمان غاية التباعد، حيث جمع الشاعر بين " مزدك " و " بوذا " و " زرتشت " ولكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد ، وهو ما يعرف بظاهرة التكثيف فى الرمز.
وهذا الاسلوب المكثف فى القطعة السابقة لم يأت به الشاعر اعتباطا بل كثف فى كل شخصية رمزية ممن ذكرهم أفكاره عن طريق إجابته على سؤال وفى النهاية توصل الشاعر للفكرة الرئيسية التى يريد أن يوضحها من هذه الرموز ، وهى أنه لا أحد منهم يعرف الحقيقة الغيبية أين الله ؟

والرمز فى هذه القطعة يبدأ من العنوان " وندانستن " (واللا معرفة) وهو رمز غاية فى التركيز والتجريد ، وهو يوحى بما لا يقبل التحديد ومن ثم كانت قيمته فى شكله مثلما هى فى إيحائه .

و" اللامعرفة " ترمز لأشياء كثيرة ربما يقصد بها الشاعر الحدود بين العقل والغيبيات ، أو الحدود بين الدنيا والآخرة ، ربما السؤال عن ذات الله وماوراء الحياة وتبين أن هذا السؤال لا يستطيع أحد الإجابه عليه وربما يكون قد ذكر كل هذه الأشياء ، لأن ما يجمع بينها كلها شئ واحد هو (اللامعرفة).

وننتقل إلى قطعة أخرى، إذ يقول " مهدى " فى شعر (ميراث) :

أملك فراءً قديماً ،
تذكاراً بالياً قديما ملطخاً بغبار الأيام
يشبه كهلا خالدا
بقى لى كميراث من أجدادى ، لهذه الأيام المغبرة [1]

---

(١) مهدى اخوان ثالث : مجموعة اخر شاهنا مه ص ٣٣
- پوستينى كهنه دارم من ،
- يادگارى ژنده پيراز روزگارانى غبار آلود .
-سالخوردى جاودان مانند
مانده ميراث ازنياكانم مرا ، اين روزگار غبار آلود .

يتكلم الشاعر عن ميراثه من أجداده ويقصد به الميراث الفكرى والثقافى والذى رمز له بالفراء البالى المغبر من القدم ، وقد اتسخ الفراء بالغبار كما تتلوث الأفكار والثقافات بما هو دخيل عليها .

والشاعر يعتمد فى تكوين بعض الرموز على تراسل معطيات الحواس (حيث يوحى بأثر نفسى معين يدخل فى نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ يستمده من نطاق حسى آخر بغية نقل الوقع النفسى على أكمل وجه ممكن ، وهروبا من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها) . (١)

" وهناك التراسل بين معطيات الحواس والإنسان، بحيث أصبحت جزئيات الواقع ذات القيمة الإيحائية للشاعر تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية"(٢)

وقد استخدم " مهدى" هذا النوع من التراسل بين معطيات الحواس والإنسان ، فيقول:-

ما أكثر ما سعى أبى بكل جهد بروحه وقلبه ،
فربما يجدد هذا الفراء
وفجأة هب طوفان غاضب دام .
وحين فتحت عينى ، رأيت شفاها عطشى عند ساحل نهر (كشف) الجاف،
وفرائى البالى العتيق معى .
وأنا أيضاً لسنوات اكثر من هذه
أردت تجديد هذا الفراء
بآلاف الأكمام المتسخة الأخرى صحت بحرقة
" لا كان هذا ! وليكن ذاك ! "
وفجأة ثار إعصار قاس أسود ....(٣)

---

(١) د/ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ط٣ دار النهضة العربية القاهره ١٩٦٤ ، ص٤٢٤ .

(٢) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر : ص ١٣٥ .

(٣) مهدى اخوان ثالث : مجموعة آخر شاهنامه ، ص ٣٦ ،٣٧ =

ونرى هنا " الطوفان" وهو أمواج وسيول من المياه " غاضباً " والغضب صفة بشرية وقد خلع الشاعر عدة صفات إنسانية أخرى على الطوفان ومنها "القسوة " و" الدموية " ، وكذلك أضفى الشاعر على " الطوفان" صفة السواد وهو مدرك لحاسة الإبصار، وقد رمز "مهدى " بالطوفان للثقافة الغربية والثقافات الاستعمارية المختلفة ، وقد نعته بما يوضح للقارئ مدى سطوة هذه الثقافات وأثرها السيئ المدمر على ثقافة بلاده وأجداده وهى ثقافة استعمارية سوداء مظلمة تدمر بقسوة وتضل ولا تهدى، ويتضح للقارئ أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الإحساس والواجدان قد تلاشت لدى الشاعر ، وصار الكون وحدة تتعدد وسائل إدراكها وتستعير إحداها من الأخرى ما يعنيه على الإيحاء بحكم أن جواهرها متشابهة.

ينتقل الشاعر لموضع آخر قائلاً :

هذا الكاتب الحيران ، الأبله وأعمى القلب : التاريخ ،
كان يريد أن يكتب أحيانا فى دفتره المذهب
باضطراب عن ماضى أجدادى ،
فترتعش يداه
ويحرك بين أصابعه اللامعة قلماً ذا أنبوبة جميلة ،

= بس پدرم ازجان ودل كوشيد ،
تامگر كاين پوستين رانوكند بنياد .
ناگهان توفان خشمى باشكوه وسرخگون برخاست .
تاگشودم چشم ، ديدم تشنه لب برساحل خشك كشفرودم ،
پوستين گهنه‌ٔ ديرنيه ام بامن
سالهازين بيشتر من نيز
خواستم كاين پوستين رانوكنم بنياد .
باهزاران آستين چركين ديگر بركشيدم ازجگر فرياد :
" اين مباد ! آن باد ! "
ناگهان توفان بيرحمى سيه برخاست .....

قد احتبس حبره فى محبرة مملؤة لآخرها كأنها حجر أسود .[1]

إن الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس ، (بل انتقل الى تجريد المحسوس وتشخيص المجرد)[2] ، وهذا يظهر بوضوح فى رمزه للتاريخ وهو معنى مجرد بكاتب حيران وهو كائن حى ، وتشخيص التاريخ برعشة اليد وتحريك الأصابع والاضطراب ومؤدى هذا جميعه أن الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات قد انهارت فى نظر الشاعر بحيث أصبح من السهل نقل إحداها الى مجال الأخرى.

" ويجب أن نفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية ، فإذا كان كل مرئى حسيا، فليس كل حسى مرئياً ، ذلك أن مكونات الصورة برغم حسيتها واستمدادها من الواقع ، فقد مستها يد الشاعر حتى أصبحت أدوات، والكلمات صارت صوراً لفكر الشاعر ومشاعره، وتتضح فيها أبعاد الشاعر النفسية[3].

يقول " مهدى " فى قطعة " مرد ومركب " (الرجل والموكب)

هو رأى ، وأنا أيضا رأيت
أنفاس نباح كلب ــ كلب أصفر ــ
كان يذهب ، ويقف ويجرى
وراء رجلٍ تحت إبطه خبز طازج زكى الرائحة

---

(١) مهدى اخوان ثالث : مجموعة أخر شاهنامه ، ص ٣٤ ، ٣٥
اين دبيرگيج وگول وكوردل : تاريخ ،
تا مذهب دفترش را گاهگه ميخواست
باپرشان سرگذشتى ازنياكانم بيا لايد ،
رعشه مى افتادش اندر دست
دربنان درفشانش كلك شيرين سلك مى لرزيد ،
حبرش أندر محبر پرليقه چون سنگ سيه مى بست.
(٢) د. محمد فتوح : الحداثة الشعرية " الاصول والتجليات " ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ بتصرف.
(٣) سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا: نحو منهج نفسى فى النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٠ .

كان الرجل يجرى بمهارة وخفة
وأحياناً يأخذ لقمة ويأكلها
وأحياناً أخرى يرمى لقمة أمام ذلك الكلب
فجأة يُفتح فم أحد الابواب .. ويبتلعه مثل اللقمة .
نحن أيضا سمعنا أن رائحة الحبيب فقدت
وحل محلها رائحة عدو(١)

استخدم الشاعر تراسل الحواس بخلع صفات إحداها على معطيات الأخرى "فالحبيب " موضوع لحاسة الإبصار ، وقد أتى له الشاعر بكلمة "الرائحة" وهى تقال لحاسه الشم وجاء بها أيضاً "رائحة" " لعدو " وهو من مدركات الإبصار، فالشاعر يصف ذلك الرجل الذى يمشى وراءه الكلب والرجل يقطع الخبز ويطعم الكلب، فتصبح المرئيات عاطرة ذات رائحة، فيصف الشاعر هذه الحالة من الرفق برائحة الحبيب، والتى تبدلت فجأة وحل محلها رائحة العدو.

(١) مهدى اخوان ثالث : ازين اوستا ، قطعة مرد ومركب ، ص ١٠١
اوديد ، من نيزديدم
دم لابه هاى سگى را – سگى زرد –
كه جلد مي رفت ، مى ايستاد ودوان بود
دنبال مردى كه بايك بغل نان خوشبوى وتازه
چالاك وچابك روان بود
وگاه يك لقمه مى كند ومى خورد
ولقمه اى بيش آن سگ مى افكند.
ناگه دهان درى باز . چون لقمه اورا فروبرد .
ماهم شنيديم كان بوى دلخواه گم شد.
وآمد بجايش يكى بوى دشمن .

ويقول الشاعر فى نفس القطعة أيضاً

كان الليل متعباً من إبطاء سواده
حملت ظلى إلى الحانة . (١)

هنا قام " مهدى " بتشخيص الليل كائنا حياً يتعب ويتألم ، ثم نعت " السواد" وهو مدرك بصرى " بالإبطاء " وهو إحدى صفات الحركة . و" الظل" محسوس وقد حمله الشاعر على أنه ملموس، وقد لجأ الشاعر لهذه الوسيلة من وسائل الأداء الرمزى للتعبير عن الحالات الفكرية والعاطفية بالغة التعقيد ، وإذا لم يكن ممكنا أن يعبر عنها بالأسلوب التقريرى المألوف ، فإنه لا يمكن تبسيطها لأن فى تبسيطها قضاء عليها .

يقول " مهدى " فى " شب كه شد (حين جنَّ الليل) :

حين جن الليل حُمَّتْ المرآة.
ذلك الليل ولكن أى ليل كان
واى حمى حامية ..
حين جن الليل حُمَّتْ المرآة
واضطربت وغضبت
كانت تضحك، وأعماقى ترتعد ؛
شيطان الرياح غاضب ، الغابة عابسة
حين جن الليل كانت المرآة تخاف
أن تنظر حزينة إلى صورتها الميتة .
حين جن الليل كانت المرآة كمرآة حيرانة

---

(١) المرجع السابق ، نفس الصفحة
شب خسته بود ازدرنگ سياهش
من سايه ام را به ميخانه بردم

مع كل إعيائها من طوفان الحمى ، (١)

ونرى هنا " المرآة " وهى جماد وقد " حُمَتْ " أى أصيبت بالحمى وهى مرض يصيب الكائنات الحية ، ويظهر فى هذه القطعة عدة أمثلة منها " اضطربت المرآة وغضبت " ، " شيطان الرياح "، " الغابة العبوس " ، " المرآة خائفة " ، " صورتها الميتة " ، " المرآة حيرانة " ويتضح مما سبق أن المحسوسات تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية، وتلك الصور التى تتبع عناصرها من مجالات متباعدة ، إلا أنها أصبحت تتآلاف معاً، فصارت المعانى تتجاوب مع المحسوسات.

وأرى أن النموذج السابق لتراسل الحواس لم يكن بالقوة المطلوبة كوسيلة من وسائل الأداء الرمزى، فقد ظهر وكأنه استعارات مكنية، ولم يستطع أن يصل لقوة التعبير الرمزى التى بلغها فى القطع السابقة.

وقد يلجأ الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتى مباشر ، وهو ما يسمى بالمعادل الموضوعى " Objective Correlative " وهو عبارة عن مجموعة من الأشياء أو المواقف أو الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الشخصى ، ولا يصرح الشاعر أنها تخصه رغم أنها أكثر العواطف الذاتية عمقاً ، وهذه هى فكرة " المعادل الموضوعى " (٢).

---

(١) مهدى اخوان ثالث : دوزخ ، اماسرد ، ص ٤٨ ، ص ٤٩.

شب که شد آینه تب کرد
آن شب اماچه شبى بود
وچه پرتاب بتى
شب که شد آینه تب کرد .
وبرآشفت وغضب کرد .
خنده مى کرد ودر باطن مى ترسیدم ؛
ديو باد غضبى ، جنگل اخم آلودى ،
شب که شد آینه مى ترسيد ،
که نگه مردهٔ تصويرش ، غمناك ، بیتدازد .
شب که شد آینه چون آینه حيران بود .
باهمه خستگيش زآن تب توفانى ،

(٢) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسينى ، بيروت ١٩٦٣م ، ص ١٢٣.

وقد تمثل هذا النوع من أنواع الرمز فى العديد من أشعار " مهدى " نـورد منهـا شعراً من قطعة " آخر شاهنامه " (آخر الشاهنامة) يقول الشاعر :

- هذا الكسير عود بلا أوتار ،
العود الهادئ عود مضطرب بلحن هرم ،
كأنه يرى حلما .
يرى نفسه فى بلاط ملكى متلألئ بضوء الشمس
أو ملاكا صغيرا منتشيا
يرى ضوء القمر فى مروج خصيبة طاهرة
ولذكرى أيام العظمة والفخر والعصمة،
ينشد سعيداً ،
قصة الغربة الحزينة : (١)

وهذا العود الكسير رمز للإنسان فى حضارة القرن العشرين وهذا الإنسان ربمـا يكون هو الشاعر نفسه ، وهو يفتش فى أرجاء ذاته وتـراث أمتـه والحـضارة الإنسانية عن رؤى جديدة تخفف عن الناس آلامهم ، ثم يلتفت إلى أمجاده وتـراث أجداده ليبعث فى الأمة الفخر بتاريخها فتصمد أمام الغزو المـادى الـذى يقهـر العاطفة والإنسانية.

---

(١) مهدى اخوان ثالث : مجموعه اخر شاهنامه ، قطعة اخر شاهنامه ، ص ٧٩ ،ص ٨٠
اين شكسته چنگ بى قانون ،
رام چنگ چنگى شوريده رنگ پير ،
گاه گوئى خواب مى بيند .
خويش را در بارگاه پرفروغ مهر
ياپريزادى چمان سرمست
درچمنزاران پاك وروشن مهتاب مى بيند
يادا يام شكوه وفخر وعصمت را ،
مى سرايد شاد ،
قصهٔ غمگين غربت را :

والشاعر يدين زيف الحضارة الراهنة وما فيها من عقم وانحلال ، فيقول :

-"ها ، أين ؟

عاصمة هذا القرن عديم الحياء عديم النظام .

ففيه دون أدنى تمهل

كل برعمة صغيرة نضرة تتلاعب بها الرياح

وكذلك كل حرمة لفاكهة تامة النضج

صارت عرضة للانكسار والغدر والظلم . (١)

وهنا رمز للإنسان فى مقتبل حياته بالبرعمة النضرة وإذا بالحضارة الزائفة المنحلة تتلاعب به وكذلك الشاعر أيضاً وهو رجل يافع كالفاكهة الناضجة صار عرضة للغدر والظلم.

وبذلك يكون الشاعر قد اتخذ من " البرعمة النضرة" معادلاً موضوعياً للشاب فى مقتبل حياته ومن "الفاكهة التامة النضج" معادلاً موضوعياً له بعد أن كبر ونضج.

وننتقل إلى قطعة أخرى استخدم فيها الشاعر الرمز عن طريق فكرة "المعادل الموضوعى " فى " آوازچگور " (صوت الرباب) يقول " مهدى " :

أدركت جيدا أنه بلا شك من ربابه

كانت تخرج تلك الأشباح المتعبة السوداء

من تحت أصابعه الماهرة الصبورة

* * * * * * *

فلتصمت بحق الله أيها الرباب ، كفى

فألحانك مهمومة وحزينة .

كأنك ألقيت بقبضتى فى الكبد ، هذه ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨١

هان ، كجاست ؟

پايتخت اين بى آرزم وبى آئين قرن

كاندران بى گونه ئى مهلت

هرشكوفه ى تازه رو بازيچه بادست

همچنانكه حرمت پيراه ميوه ى خويش بخشيده

عرصهٔ انكار و وهن وغدر وبيدادست .

فى هذا الرباب الكهل أيها الرجل، من يختفى ؟
روح أى متألم
هل فى هذه القلعة الضيقة سجن ؟
قل لى ، أيها المسكين المتجول ، أخيرا
بآلتك العجوز أى لحن هذا ، وأى أسلوب هذا ؟
يقول الرباب : هذا ليس لحناً ، إنه لعن .
ألحانه الشاردة مثل النواح أو كأنين من قبر
قبر من هذا العهد البعيد أسود القلب
هنا .
* * * * * * *
اصمت بحق الله ، فقد فقدت الوعى
فأنا أسمع فى ربابك صوت بكائى .
أنا أعرف ، أن هذا كان صوت بكائى .(١)

---

(١) مهدى اخوان ثالث : ازاين اوستا ، ص ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٨
من خوب ديدم كه بى شك ازچگور او
مى آمد آن اشباح رنجور وسيه بيرون
وز زير انگشتان چالاك وصبور او
* * * *
بس كن خدا را ، اى چگورى ، بس
سازتو وحشتناك وغمگين ست
گوئى كه چنگم در جگر مى افكنى ، اين ست
دراين چگور پيرتو ، اى مرد ، پنهان كيست ؟
روح كدامين درد مندآيا
در ان حصار تنگ زندانيست ؟
بامن بگو ، اى بينواى دوره گرد ، آخر
با ساز پيرت اين چه آواز ،. اين چه آيين ست ؟
گويد چگورى : " اين نه آوازست ، نفرين ست =

تحول صوت الناى وألحانه وآهاته إلى أنَّات للشاعر وصوت لبكائـه وقـد عبـر الشاعر بصوت الناى عما يثيره من شجن فى النفس ويتلاءم مع نفـسه الحزينـة بسبب ما حدث للملة الإيرانية المظلومة والتى تعرضت للإغارة وتعـرض قومـه للألم والقتل العام .

يقول الشاعر :

أنت تعرف ، هذه
الروح السوداء كست قبيلتنا .
لأن الأسرار كمنت فى الآلات ،
فقد ظهرت فى نيران الألحان ،
هذه الروح الجريحة لقومنا .
من القتل العام المرعب لقرون سالفة ،
متألمة ومتعبة ،
منذ أمد فى ركن الحسرة هذا باحثة عن مأمن . (١)

= آواره اى آواز او چون نوحه يا چون ناله اى ازگور ،
گورى ازين عهد سيه دل دور ،
اينجا ست .

* * * *

بس كن خدارا ،. بيخودم كردى
من در چگور تو صداى گريهٔ خود راشنيدم باز
من مى شناسم ، اين صداى گريهٔ من بود .

(١) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧

تو چون شناسى ، اين
روح سيه پوش قبيلهٔ ى ما ست.
درسازها چون رازها پنهان ،
درآتش آوازها پيدا ست .
اين روح مجروح قبيلهٔ ما ست
از قتل عام هولناك قرنها جسته .،
آزرده وخسته
ديرى ست در اين گنج حسرت مأمنى جسته.

وإلى جانب استخدامه للمعادل الموضوعى فى الأسطر السابقة نرى نمطاً آخر من أنماط التراسل ونعنى تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما مجاله ونقله إلى مجال الآخر، فالشاعر "ألبس" القبيلة "الروح السوداء" ، وهذا التحول المعنوى إلى مادى، ليترك فى نفس القارئ أثراً معيناً، فكأنه يرى حركة هذه الروح السوداء وهى تسيطر على القوم، ولم يتخل الشاعر أيضاً عن تراسل معطيات الحواس، فرأينا "الألحان" لها " نيران" و"الألحان" مدرك حاسة السمع، و " النيران" مدرك لحاسة الإبصار واللمس ، وقد عبر بها هكذا لتثير فى النفس معانى وعواطف ، فنيران الألحان هى التى أظهرت مدى انكسار وتألم القوم.

وفى " باغ من " (حديقتى) اتخذ الشاعر من الحديقة الجدباء القاحلة " معادلاً موضوعياً " لحياته وحياة مجتمعه فى ذلك الوقت يقول " مهدى "

محتضناً السماء بقوة

بفرائه البارد الرطب ذاك

حديقة بلا أوراق

ليلا ونهارا وحيدة

بسكونها الطاهر الحزين

ألحانها الأمطار ، وغناؤها الرياح

جبة الدرويش

ليس لها بستانى ولا معبر

حديقة اليائسين ،

لا أمل لها فى الربيع

ومع أن شعاعاً دافئاً لا يلمع فى عينيها،

ولا ورقة باسمة تنبت فى وجهها،

فأنىَّ للحديقة الجرداء أن يطلق عليها أنها جميلة ؟

حديقة بلا اوراق

ضحكتها دماء مختلطة بدموع
دوماً يتبختر على جواده ناثر شعر رقبته الذهبى
ملك الفصول ، الخريف . (١)

" والمعادل الموضوعى هو انتشال بؤرة داخلية للإنفعال فى الشعر فى الوقت ذاته تقوم مقام الفكرة ". (٢)

فنلحظ كيف رمز الشاعر لحياته وحياة قومه بالحديقة الجرداء ليس لهـــا ملابــس سوى جبة الدراويش البسيطة فهى بلا أوراق كذلك هى حياته من الفقر والظلم ولا

---

(١) مهدى اخوان ثالث : مجموعة زمستان ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

آسمانش را گرفته تنگ درآغوش
ابر ، با آن پوستين سرد نمناكش
باغ بى برگى ،
روز وشب تنها ست ،
باسكوت پاك غمنا كش .
سازاوباران ، سرودش باد .
جامه اش شولاى عريانى ست .
باغبان ورهگذارى نيست
باغ نوميدان ،
چشم در راه بهارى نيست
گرز جشمش پرتوگرمى نمى تابد ،
ور برو يش برگ لبخندى نمى رويد ،
باغ بى برگى كه مى گويد كه زيبا نيست ؟
باغ بى برگى
خنده اشى خونيست اشكك آميز .
جاودان براسب يال افشان زردش ميچمد درآن
پاد شاه فصلها ، پائيز .

(٢) نور ثروب فراى : تشريح النقد ، ترجمة محى الدين صبحى ، سوريا ، دمشق وزارة الثقافة ٢٠٠٥ م – ص ١٣٥.

أمل أن تتحسن هذه الحياة أو الحديقة فلا أمل فى ربيـع ولا أمطـار ولا ضـوء الشمس، بمعنى أنه لا أمل فى عدل ولا حرية ولا رزق وكل حياته دموع مختلطة بدماء ، واحتل الخريف – وهو رمز للخراب والقحط – احتل حياته وأصبح الملك المتبختر فى أرجائها.

فنرى الشاعر يقول فى قطعته " آوازكرك " (صوت طائر السلوى) :-

– " بد ... بدبد .. أى أمل ؟ أى إيمان ؟...."

– "...... طائر السلوى الحبيب ! تنشد بعذوبة

سوف أعمر صوتك الطاهر هذه الخرابات الحزينة ،

مثل رائحة أجنحتك المحترقة ، سوف أطير.

إن يحدث لك شئ فابتعد مع نفسك فى خلوة .

أمد يدى إليك فاختل بنفسك

وغن بصوتك الشجى ، ولكن لا تستسلم للحزن .

طائر السلوى الحبيب ! عش لحظتك .... "

" ...بد ... بدبد ... الطريق مسدود أمام أى رسالة أو خبر .

ليس فقط أمام الجناح والريش ، ولكن مرمى البصر

القفص ضيق ، والباب مغلق ......"

" طائر السلوى الحبيب ! قلت الحق ، غردت بعذوبة ، وصوتك رقيق،

أنا صوتك الشجى هذا ...."

" أنا سوف أنشر أنغامك الحزينة هذه

كما أطير صوت عصافير آهاتى .

فى المدينة سوف أصيح .... " (١)

---

(١) م. اميد : زمستان ، ص ١٤٠ ، ١٤١

– " بده ... بدبد .. چه اميدى ؟ چه ايمانى ؟.."

" ... كرك جان ! خوب مى خوانى .

من اين آواز پاكت را درين غمگين خراب آباد ، =

وهنا اتخذ الشاعر من طائر السلوى رمزا لنفسه الحزينة واتخذ من صوته رمزا لصوت آهاته وآلامه ، وقد بدأ " مهدى " القطعة الشعرية بالحديث عن صوت الطائر الطاهر الحزين وعن وصاياه لذلك الطائر بأن يبعد الحزن عن قلبه ، وينهى قطعته بالتصريح أن صوت هذا الطائر الحزين هو نفسه صوت آهات الشاعر وأحزانه ، وقد عبر الشاعر عن الضيق والطريق المسدود الذى يمشى فيه عن طريق إسقاط هذه المشاعر على الطائر وهو حبيس القفص الضيق. وقد يصرح الشاعر فى استخدامه للمعادل الموضوعى فى أحد الابيات بأنه هو الرمز أو حياته، وقد لا يصرح ويترك للقارىء مهمة اكتشاف ذلك .

وهذا يتضح فى قطعة " فرياد " (النجدة) حين يصيح ويصرخ على بلاده التى تحترق بنيران الظلم والطغيان وقد رمز لها بمنزله ويقول الشاعر:

النار قد احرقت منزلى ، نار تحرق الروح

تحرق هذه النيران، كل مكان ،

الستائر والمفروشات ، سداها ولحمتها .

= چو بوى بالهاى سوخته ت پرواز خواهم داد .
گرت دستى دهم باخويش دردنجى فراهم باش .
بخوان آواز تلخت را ، ولكن دل به غم مسپار .
كرك جان ! بنده" دم باش ..."

" بده .. بد بد ... ره هر پيك وپيغام وخبر بسته ست .
نه تنها بال وپر ، بال نظر بسته ست .
قفس تنگ ست ودر بسته ست ..."

"كرك جان ! راست گفتى ؛ خوب خواندى ، ناز آوازت ،
من اين آواز تلخت را ..."
"من اين غمگين سرودت را
هم آوازپر ستوهاى آه خويشتن برواز خواهم داد .
به شهر آواز خواهم داد ..."

وأنا أجرى فى كل ناحية باكيا ،
فى لهيب النيران الملىء بالدخان ،
وسط ضحكاتى ، المريرة ،
وصوت بكائى ، الحزين ،
من قلب ألم الاحتراق ،
مازلت أصيح ، النجدة ! ، النجدة !

النار قد أحرقت منزلى ، نار لا ترحم .
هذه النار تحرق كل شىء ،
النقوش التى رسمتها ألصقتها بدم القلب ،
أعلى ووسط الباب والحائط ،

وأسفاه علىَّ ، تشتعل وتشتعل .
البراعم التى ربيتها بصعوبة ،
فى أعلى مزهريات عميقة ،
فى أيام المرض الصعبة .

أعدائى ضحكاتهم الشامتة عريضة على الشفاه ،
ينظرون إلىَّ والنار بروحى متقدة .
وأنا أجرى فى كل مكان ، باكيا من هذا الظلم .
فأننى أصيح النجدة ، النجدة ! النجدة !

وجيرانى الرحماء هؤلاء نائمون سعداء فى فراشهم ،
حل الصبح علىَّ وقد صرت حفنة رماد ،
واحسرتا ، ألا يرفع أحد رأسه من النوم ،

أو يرسل جيرانى الرحماء للنجدة ؟

إن تحرق نيران الظلم هذه بنيانى .
فإننى أصيح النجدة ، النجدة ! ، النجدة ! .[1]

---

(١) زمستان : ص ٧٦ : ٧٨
خانه ام آتش گرفته ست ، آتش جان سوز .
هرطرف می سوزد این آتش ،
پرده ها وفرشها را ، تار شان باپود .
من به هرسومی دوم گریان ،
درلهیب اتش پردود ؛
وزمیان خنده هایم ، تلخ ،
وخروش گریه ام ، ناشاد ،
ازدرون خستهٔ سوزان ،
می کنم فریاد ، ای فریاد ! ، ای فریاد !

خانه ام آتش گرفته ست ، آتشی بی رحم .
همچنان می سوزد این آتش ،
نقشهائی راکه من بستم بخون دل ،
برسم وچشم در ودیوار ،

وای برمن ، سوزد وسوزد .
غنچه هائی راکه پروردم بد شواری ،
دردهان گود گلدانها ،
روزهای سخت بیماری .

دشمنانم موذیانه خنده های فتحشان برلب ،
برمن آتش به جان ناظر .
من به هرسومی دوم ، گریان ازاین بی داد .

وهنا يشرح الشاعر كيف شبت النيران فى منزله وأتت على كل شـــيء ووصـــلت حتى السدا واللحمة ، وما النيران هذه إلا الظلم والقهر الذى يتحكم فى بلاده ، وقد كتب الشاعر هذه القطعة فى السجن ، ومن هذا يتضح لنا الحالة النفسية التى كـــان يعانيها مهدى حين كتب شعره ، فقد تجسمت فى مخيلته صورة حـــسية لوضـــع بلاده تزامنت مع سوء حاله داخل السجن ، (هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسى بين الرمز والمرموز ، حيث إن المرموز ليس شيئا حسيا وإنما هو حالـــة تجريدية ، إنها بالأحرى علاقة مرجعها الى الشعور ، ومن ثم هى علاقة حدســـية وليست تقريرية واضحة)[1]، ثم هى علاقة ذاتية تتجلى فى الـــصلة بـــين الـــذات والأشياء وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر ، فهنا يشعر الشاعر وكأن الظلم يشعل النار فى نفسه و بلده ، وهذه علاقة ذاتية بين ذات الشاعر والإحساس بالظلم فعبر عنه بالنار ثم عبر عن بلاده ببيته، والعلاقة بين الظلم والنار علاقة معنويـــة، وتنتج عن معنوية الحالات التى يثيرها الرمز ، وعدم حسية العلاقات التى تـــربط بينهما ، واعتماد هذه العلاقات على الحدث والشعور .

= مى كنم فرياد ، اى فرياد ! اى فرياد !

خفته اند اين مهربان همسايگانم شاد در بستر ،

صبح ازمن مانده برجا مشت خاكستر ،

واى ، آياهيچ سربرمى كنند ازخواب ،

مهربان همسايگانم ازپى امداد ؟

سوزدم اين آتش بيداد گربنياد .

مى كنم فرياد ، اى فرياد !، واى فرياد !

(1) Tindall (W.Y .) : The literary symbol , columbia u.v press New york 1955. p .19.

الغموض فى الرمز

" إن الشعر الجديد يتسم بالغموض فى معظمه ، بخاصة فى أروع نماذجه ، فالشعر هو الغموض ، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض فى الشعر الجديد دليلا على أن الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية ، ولهذا ينبغى علينا أن نحلل طبيعة الغموض ذاتها ، وأن نقف على الضرورة الجمالية التى تجعل الغموض عنصراً جوهرياً للشعر ". (١)

" ومن حق الشاعر أن يحلق فى سماء المعانى الخفية ماشاء تلافيا للوقوع فى أسر الرتابة ، فالغموض فى الرمز من مستلزمات الشعر وأشيائه الجوهرية وهو يلون الشعر ويغنيه"(٢) .

وإن ما يبدو للوهلة الأولى غامضاً مبهماً ، لو تمرست به العين لتغير الوضع ، "والشعر الجديد لا تفهم ظواهره العميقة سريعا ، لأن الرموز فيه تزيده عمقاً واتساعاً وثراءً ، فيجد القارىء نفسه أمام عظمة لا يفهمها سريعا ، فكل ما هو واسع عميق يبدو للأنظار العادية مبهما معقدا ،وما يفهمه الجميع سريعا ليس بفن".(٣)

والشاعر المعاصر ينفذ الى عوالم خفية ويكتشف ما بأعماقها فيكون ما يكتشفه فيها غريبا علينا مبهما وغامضا ، ولو حاول شاعر أن يوضح ويدلل لابتعد عن مفهوم الشعر .(٤)

---

(١) د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٨٧ وما بعدها

(٢) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، ط دار الشروق ، بيروت ١٩٨٤م – ص ١٠٠ .

(٣) نيما يوشيج : حرفهاى همسايه ، تهران ١٣٥١ هـ .ش ، ص ٩٤ ، ٩٥

(٤) محمد حقوقى: چهره هاى شعر امروز ، تهران ١٣٥٠ هـ .ش بتصرف ص ١٤٦ ، ١٤٧.

والغموض فى شعر " مهدى " لم يأت اعتباطا بل أتى ليزيد من قوة التأثير الشعرى على القارىء ، ولن يكون كذلك ما لم يكن مرتبطا كل الارتباط بالتجربة الشعورية لدى الشاعر ، لذا فقد جاء ليعبر عما لا يستطيع الشاعر أن يقوله صراحة ، فقد عانى من كبت الحريات ، وكان الإدلاء برأيه يعرضه إلى الكثير من المتاعب وأحيانا للسجن ، لذا فقد صرح " مهدى " أنه يقول الشعر بحيث لا يفهمه الرقباء.

ويرى " مهدى " أن الشعر أصلا ليس للجميع ولم يكن كذلك فى أى من العصور . وأن للشعر من يفهمونه ، بل إن لكل نوع من الشعر مَنْ يفهمه مِن النـاس ، لإن الناس ليسوا نمطا واحدا ، وكذلك الشعر الغامض يقبل تفسير القارىء لـه بشكل يختلف عن غيره ، أى أنه يتسع للتعبير عن كثير من الحالات الفردية فى القطعة الواحدة.(١)

وبما أن الغموض صفة أساسية من صفات الشعر الجديد – على ألا يحول هذا الغموض دون احساس القارىء بجمال الشعر – فقد أنشد " مهدى " العديد من القطع الشعرية التى تبدو غامضة ، نذكر منها قول الشاعر فى قطعته الشعرية " طلوع " :

ذاك ذاك الرجل جارى ،
صدره كمطرقة على سندان يدق لحظة بلحظة متثائباً ، وعيناه ناعسة ،
حين خرج الى السطح كفجر آخر .
يطوى السطح بخطوات رقيقة وهادئة ،
يقف برهة هادئا بجوار المدخنة .
يسعى جاهدا لتبقى أذناه منصتة ، وعيناه يقظة ،
حتى لا تتسلل هرة بمهارة من فوق الجدار .

النافذة مفتوحة ،

---

(١) م .اميد : بهترين اميد ، تهران، چاپ اول ١٣٤٨ هـ.ش ، ص ٣٠- ٣٢ .

السماء جلية ، والسطح المقابل مرئى واضح .
هذا الرجل الذى أغمض النوم عينه ولكن قلبه يقظان
يفتح باب عشة الحمام .
وهؤلاء الملائكيون الملونون المدربون
وعلى السطح المتسع بلا نظام ،

يهدلون بصوت " قورقوبا قورقو " ،
بتبختر وسعادة باسطين أذيالهم ،
يضربون بأجنحتهم فجرا فى سرور .
لكن سم نوم البارحة ما زال يتعبهم ؛
ويحملهم بعيدا عن ذكرى التحليق عاليا ،
ويجعلهم قابعين فى كسلهم .
والرجل هذا يحثهم على الطيران
ويرسلهم إلى السماء العظيمة الطاهرة .
بينما يدعوهم الكسل الى التراب ؛ (١)

---

(١) آخر شاهنامه : ص ٦٦ ، ٦٧
آنك آنك مرد همسايه ،
سينه اش سندان بتك دمبدم خميازه وچشمانش خواب آلود
آمده چون بامدادان دگر بربام .
مى نوردد بام را باگـــا مهاى نرم و بى آوا ،
ايستد لختى كنار دودكش آرام ،
اودران كوشد كه گوشش تيز باشد ، چشمها بيدار ،
تانيايد گربه غافلگير وچالاك ازپس ديوار

پنجره بازست ،
آسمان پيداست ، بام روبروپيداست
اينك اينك مرد خواب ازسرير پريده ى چشم ودل هشيار
مى گشايد خوابگاه كفتران رادر
وآن پريزادان رنگارنگ ودست آموز =

ذكرت من قبل فى بداية الحديث عن خصائص الرمز الأدبى ، تقديماً لهذه القطعة، حيث يتحدث الشاعر عن طلوع فجر جديد ، ربما يكون فجر الأمل أو فجر الحرية، وأكمل فوصف " السماء " بأنها جلية واضحة ، وهى هنا رمز للآمال فى مستقبل أفضل وحرية بعيدة المنال ، ولكنها " مشرقة وبللورية " أى أنها تستحق التطلع اليها ومحاولة الوصول ، ثم يلتفت الشاعر لنفسه فإذا بنظرته – ولعله يقصد بها أفكاره الحائرة – كعصفور صغير يتعلم الطيران وينهض مبكرا ، كى يكون طليعة قومه يعلمهم حرية الرأى وحرية التفكير ويدربهم على الصعود بآمالهم وأفكارهم .

ثم يردف الشاعر بالحديث عن جاره ، وربما يريد التعبير هنا عن دعاة الحرية وأصحاب الأفكار ويرمز لهم جميعا ؛ بهذا الرجل جاره – وربما يقصد الشاعر نفسه– الذى يتمنى أن ينام ويستريح ولكن شعوره بالمسئولية تجاه قومه يبقيه متيقظا شديد الحذر يفتح عينيه وأذنه ، وهو يحاول أن يحرر قومه ويفتح لهم بابا للحرية ، وقد رمز لهم بالحمام الجميل ، وهم ماهرون وسعداء ، لكنهم كسالى اعتادوا الظلم والركون الى الأرض، وقد رمز بالنوم للعبودية والأسر الذى أتعب كاهلهم ، وبينما هو يبذل الجهد ليحررهم من الأسر ويرسلهم إلى السماء التى هى رمز الحرية والطهر ، إذا بهم يركنون الى التراب والأسر مرة أخرى ، وشعر "طلوع " يحتمل أكثر من تفسير وهذا ما يوجد بعض الغموض فى رمزه، يقول الشاعر :

= بربى آذين بام پهناور ،
" قورقو بقورقو" خوانان
باغرور وشادخوارى دامن افشانان ،
ميزنند اندر نشاط بامدادى پر
ليك زهر خواب دوشين خسته شان كرده ست ،
بردهٔ شان ازياد، پرواز بلند دوردستان را
كاهل ودركاهلى دلبسته شان كرده ست.
مرد اينك مى پراندشان .
ميفر ستد شان بسوى آسمان پرشكوه پاك
كاهلى گرخواند ايشان رابسوى خاك ،

فى طوافه الساحر ، ذلك الحمام
عندما صار بعيدا عن مرمى بصرى واختفى ، حتى يعود ،
يدعوهم إلى سطحه حتى يعلمهم
لكن أجنحتهم أيضاً حمراء ،
آه ، ربما وقع لكم مكروه ؟ .(١)

وهنا نرى الرجل الذى حثهم على الطيران الذى رسم لهم طريق الحرية ودفعهم للسير فيه ، قد استبد به القلق عليهم وحاول أن يجمعهم ليطمئن عليهم ، لكنه وجد أجنحتها حمراء ، واللون الأحمر هنا رمز للدم ، ولابد أن الشعب دفع ثمن حريته من دمائه والشاعر يتساءل عن الشؤم الذى وقع بهم ولا يجيب ، ويترك للقارىء توقع ما قد يكون قد ألمَّ بقومه من محاولى التطلع للحرية وأصحاب الأفكار ؟! ربما يكون الاعتقال أو القتل أو التعذيب .

وقد تختفى إيماءات الرمز ، فلا تبوح بمكنونها إلا بعد مراجعة ، وقد تحتاج فوق ذلك إلى وعى المتلقى وعيا إجمالياً بانتاج الشاعر وفلسفته الفنية ، بحيث يمكنه أن يضع ذلك الرمز داخل إطاره العام من شعر الشاعر .(٢)
يقول " مهدى " فى قطعة " مرد ومركب " (الرجل والموكب) :
عندما مر من الليل ثلثاه ،
ارتفع صوت طبل الحراس فى كل مكان
معلنا : " أنتم نائمون ، ونحن يقظون

---

(١) المرجع السابق : ص ٧٠
درطواف جادوئيشان آن كبوترها
چون شوند ازديدگاهم دور وپنهان ، تاكه بازآيند ،
سوى بام خويش خواند ، تانشاند شان .
بالهاشان نيزسرخ است ،
آه ، شايد اتفاق شومى افتاده ست ؟
(٢) د. محمد فتوح أحمد : الحداثة الشعرية – الاصول والتجليات – ص ٣١٤ .

فاسعدوا وناموا هادئين . "

لكن اسمعوا من ذلك الشجاع البطل المقدام ،
بطل الأبطال ،
رجل الرجال ؛
الذى تحرك ونفض الغبار عن كتفيه ،(١)

ويريد " مهدى " أن يلمح فى هذه القطعة إلى أنه على الرغم من مرور عدة سنين على انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ هـ. ش (١٣٧٢ هـ.ق = ١٩٥٣م) ، إلا أنه يوجد الكثير من الناس ينتظرون شخصاً ما يكون بيده نجاتهم ويحررهم ، وهو الرجل الذى سيأتى فى موكبه ويغير كل الأوضاع ، ولو نظرنا للقطعة الشعرية السابقة لهذه القطعة لوجدنا أن هذا الشعر مترتب عليها ففي القطعة السابقة وكانت " قصهٔ شهر سنگستان " (قصة المدينة الحجرية) يعالج الشاعر نفس الفكرة وهى البحث عن بطل يحرر قومه ، ولكن الشاعر تناولها بشكل مختلف يميل للأسطورة أكثر ، أما هنا فى " مرد ومركب " فقد تناول مهدى هذه الفكرة بشىء من العبث والسخرية والاستهزاء ، والقارىء لشعر مهدى فى هذه القطعة يجد أنه

---

(١) م. اميد : ازاين اوستا ، ص ٢٦ ، ٢٧
چون گذشت ازشب دوكوته پاس ،
پانگ طبل پاسداران رفت تاهرسو
كه : " شما خوابيد ، مابيدار
خرم وآسوده تان خفتار . "
بشنو امازآن دلير شيرگير پهنهٔ ناورد ،
گرد گردان گرد ،
مرد مردان مرد ؛
كه به خود جنبيد وگرد ازشانه ها افشاند ،

قد تناول الرموز فيها بشكل مختلف وأعمق مما سبق ، بل ويحتمل الكثير من التفسير والتأويل ، فيقول :

يقول الراوى : كان السكون هادئاً صامتاً
الماء لا يتحرك عن بعضه ، وكذلك الأوراق ، لاشىء يتحرك
نهض بنفسه .
وأنزل أسلحة المزاح المثقوبة تلك
وعاد يصرخ فى صمت الخلوة :
" ها !
أيها الأسد الصغير ذو القبضه الفولاذية والحافر الحديدى !
اسرج حصانه رخش .(•) "

عاد السكون لا شيء ولا ورقة عن ورقة ، أيضا ولا الماء يتحرك .
مرة أخرى نهض بنفسه ،
وربط لوحاً شمعياً ممزقاً
وقال فى نفسه : " الرجل الآخر
جلس على الرخش النحاسى و ذهب إلى ميدان المعركة ."
يقول الراوى : تجاه خندستان * .... (١)

(•) رخش : حصان رستم بن دستان أشهر أبطال الشاهنامة للفردوسى .
(*) خندستان : يقول الشاعر فى حاشية القطعة ص ٢٨ ، إنها صحراء فى اللاموجود .
(بيابانى ميان هيچ پوچ آباد)
(١) المرجع السابق : ص٢٧ ، ٢٨ .
گفت راَوى : خلوت آرام خامش بود .
مى نجنبيد آب از آب ، آنساتكه برگ ازبرگ، هيچ از هيچ
خويشتن برخاست .
ثقبة زار آن پاره انبان مزيحش رافراز آورد
باز برخاموشى خلوت خروشى اورد :
- " هاى !
شيربچه مهتر پولاد چنك آهنين ناخن !
رخش را زين كن ." =

ونجد الشاعر فيما سبق يتحدث عن هذا الرجل الذى ينتظره الناس ولكنـه تنـاول شخصيته بكثير من الغموض فهل هو رجل سلاح أم رجل مـزاح ؟ وقـد قـدم "مهدى " لهذه القطعة ببيت شعر للفردوسى

يقول فيه : توهرگز نئ مرد رزم وسليح

نبينم همى جزفسون ومزيح

فردوسى و .... (١)

بهذا الشكل كتب " مهدى " بيت الشعر قبل عنوان القطعة ومغزى ذلك هو أنـه لا يرى الرجل الذى يظنه الناس مخلصهم سوى رجل مزاح وخرافات ، فقد اسـتيقظ وسط السكون الذى وصفه الشاعر بالهدوء والصمت وكانت إحداهما تكفـى لكنـه أراد أن يقرب بين مدركات الحاسة الواحدة ، ليزيد من قوة إيحائها بمدى الصمت الشديد، وإذا بالرجل الذى نهض ينزل أسلحة المزاح ، وصاح ليسرج له حـصان رستم ، وأنىً له أن يركب مكان رستم ، واذا به يصلح كرسياً من شـمع لـيجلس عليه ثم امتطى جواداً نحاسياً وانطلق نحو خندستان.

ويمر ركب ذلك الرجل بالعديد من المشاهد التى تفضى كلها الى خـواء وتكـون النتيجة تقويض آمال المنتظرين له ليحررهم ، ويستخدم الشاعر رمـوزاً تحتمـل التفاسير المختلفة ، فهى رموز لطبقات المجتمع المختلفة التى تنتظر هـذا الرجـل وموكبه المزيف آملة فى التغيير يقول الشاعر :

= پازهيچ ازهيچ وبرگ ازبرگ ، هم زآ نسانكه آب ازآب

بارديگر خويشتمن برخاست ،

تكه تكه تخته اى ، مومى بهم پيوست

درخيالش گفت : " ديگرمرد

رخش روبين برنشست ورفت سوى عرصهٔ ناورد ."

گفت راوى : سوى خندستان ...

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦ ، انت لست ابدا رجل حرب وسلاح

لا أراك سوى رجل خرافه ومزاح

فردوسى و ....

فى جانب من الصحراء

قال فأر لفأر آخر :

" كل ما كنت أملك من بضائع فسدت فى المخازن ،

وكل ما أملك ، ها ، فسد وتسوس ،

الأشياء الصغيرة والقمح والصابون والحبوب ، أحمال فوق أحمال .....

قال الفأر الآخر بصوت منخفض وبتردد :

" أنا أيضا هكذا ، لكن دعك

ربما يكون هذا نفس الرجل الذى يقولون عنه الكثير ،

وسوف يتبعه كثير من المشترين الأثرياء ..... "

خفض صوته وفجأه صارت الأرض ستاً

والسماء صارت ثمانية ،

فقد كان الرجل وموكبه يعبرون من هناك . (١)

---

(١) ازاين أوستا : ص ٢٩

در كنار دشت ،

گفت موشى بادگر موشى :

" آنچه كالا داشتم پوسيد درانبار ؛

وانچه دارم ، هاه مى پوسد ؛

خرده ريزوگندم وصابون وچى ، خروار در خروار ...... "

خست حرفش راو باشك در جوابش گفت ديگر موشى :

" ما هم ازا ينسان ، ولى بگذار

شايد اين باشدهمان مردى كه مى گويند چون وچند ،

وز پسش خيل خريداران شوكتمند ...."

خسته شد حرفش كه ناگاهان زمين شد شش

وآسمان شد هشت ،

زآنكه زآنجا مردو مركب در گذر بودند

نرى فيما سبق آمال إحدى طبقات الشعب والتى رمز لها الشاعر بـ (دوموشى) (فأرين) وهما رمز للطبقة البرجوازية التى تملك رأس المال والبضائع والمخازن حتى هذه الطبقة تأمل فى مرور هذا الرجل الذى يأتى بالخير معه ، ولكن كل ما يثمر عنه الرجل وموكبه هو اختلال الأرض والسماء ، فهذه المرة أصبحت الأرض ستاً والسماء ثمانية طبقات ، أى أنه لا يتسبب فى الراحة أو الزيادة لأهل الأرض وإنما ينتقص منهم .

ويمر الموكب بعدها بطبقة العمال والفلاحين ولا أمل فى تغير وضعهم وينهى القطعة بالوصول للاشئ قائلاً :

هكذا فروا شيئاً فشيئاً، يسقطون وينهضون
فى طين من الاصفرار وسيل من العرق المتصبب
الرجل والموكب فجأة تدحَرجوا فى وادٍ عميق. (١)

و (الغموض فى الرمز نوعان : الأول " غموض الهدم " والثانى " غموض البناء " وغموض الهدم يرجع إلى عوامل ثلاثة .

١) غموض حاصل بقصد التعرية والتضليل .
٢) غموض حديث الوجود فى الشعر ، وهوغموض متولد عن "التمحل باسم الحداثة " .
٣) غموض متولد عن القصور ، راجع الى التطفل على الشعر بتعاطيه ، مع الجهل بحقيقته .

أما الغموض البنّاء ، فيرجع إلى الأوجه التالية :

---

(١) ازاين أوستا : مرد ومركب ص ٣٨ ، ٣٩ .

همچنان پس پس گريزان، اوفتان خيزان
درگل از زردينه وسيل عرق ليزان.
مرد ومركب ناگهان در ژرفناى دره غلتيدند.

١) أن يكون الغموض راجعاً إلى المدلول لا إلى الدال فى حد ذاته .
٢) أن يتبدد الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات.
٣) ألا يحطم الغموض المنطق فى مقولاته ، ولا اللغة فى قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الشاعر والمتلقى ، إلا ليشيد بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة ، يوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفاً جديداً).(١)

" والغموض البنّاء " نجده واضحاً فى شعر " مهدى " فى كثير من النماذج من أهمها " آنگاه پس ازتندر " (عندئذ بعد الرعد) ، وفيه يرمز الشاعر لقوى الاحتلال الإنجليزى ببومة عجوز ساحرة تلاعبه لعبة الشطرنج والشاعر هنا لا يمثل شخصه فقط بل يمثل كل الأشخاص اللذين يسعون للوصول للنصر والحرية ورقعة الشطرنج هى ميدان العراك السياسى ، ونستمع لقول مهدى :

عندئذ ، كفان ميتتان معلقتان بالكوع
تأتيان فى مواجهتى وسيل عارم
كنت أهرب تجاه الأبواب التى أراها
مفتوحة ، لكن القبضة الدموية الخفية
ممن ،
حين أصل ، تصفع الباب فى وجهى
حينها وصلت بومة عجوز وساحرة
تضحك بصوت مرتفع
وعلمت لى تلك الأبواب المغلقة ، بختم وشمع القبضة الدموية
وحركت سبابتها مهددة ،

---

(١) خالد سليمان : ظاهرة الغموض فى الشعر الحر ، مجلة فصول ، المجلد السابع العددان الأول والثانى ، ص ٧٠ – اكتوبر ١٩٨٦ م / مارس ١٩٨٧ م .

تقول :

" اجلس .

شطرنج " .

وفجأه رأيت مجموعة أفيال وأبراج وخيل

مسرعين تجاهى كالسيل

قلبى المسكين يرتعد كورقة شجر فى مهب الريح [١]

وهنا تختفى ملامح الرمز إلى حدٍ ما ، بحيث لا نستطيع التوصل لمفهوم رمز الشاعر الا بعد القراءات المتعددة ، لندرك ما يصبو إليه الشاعر من هذه القطعة، ولا عجب فالشىء العميق غامض دائما ، (وهذا العمق هو ميدان الفنان،

---

(١) ازاين اوستا : ص ٤١ ،٤٢

آنكه دودست مردهٔ پى كرده از آرنج

از روبرو مى آيد وركبارى از سيلى .

من مى گريزم سوى درهايى كه مى بينم

بازست ، اما پنجه اى خونين كه پيدا نيست

ازكيست ،

تامى‌رسم ، در را برويم كيپ مى بندد

آنگاه زالى جغد وجادومى رسد ازراه

قهقاه مى خندد.

وآن بسته درها را نشانم مى دهد ، بامُهرومومِ پنجهٔ خونين،

سبابه اش جنبان به ترساندن،

گويد :

" بنشين .

شطرنج ".

آنگاه فوجى فيل وبرج واسب مى بينم

تازان بسويم تندچون سيلاب

مسكين دلم لرزان چو برگ ازباد.

والغموض يجعل الشعر أكثر جمالا و قوة ، والإنسان دائما شغوفٌ بالأشعار الغامضة التى تقبل تفسيرات مختلفة). [1]

وهذا لأن " الرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له، ولعل هذا الإسلوب المكثف هو سبب الغموض حيث تتعدد مستويات التأويل ولا تتمانع" [2].

وهذا ما نراه فى هذه القطعة فقد أبدع " مهدى " فى الرمز لقوى الاستعمار الإنجليزى حيث رمز له بالبومة العجوز ولأنها ساحرة ، فقد سببت له الرعب بقبضتيها الدموتين وما الدماء التى على يدها إلا دماء شعبه الغارق فى القهر، وأيضا هى أيد ميتة عديمة الإحساس وهذا ليصور مدى قسوة هذا الاستعمار ميت القلب والذى يصر على محاربته ، ورقعة الشطرنج ميدان المعركة السياسية بين الاستعمار والحكومة فى ذلك الوقت ويقصد بها فترة ما قبل عام ١٣٣٢هـ ش (١٣٧٢ هـ.ق = ١٩٥٣م) أى قبل انقلاب ٢٨ مرداد، وإسقاط حكومة مصدق والذى يعتبره الشاعر انكساراً وانهياراً لبلاده ، وقد استخدم الشاعر الشطرنج ورقعته ذات اللونين المختلفين، لتوضيح نظرية الأضداد، حيث الحرية فى مواجهة القهر، والعدالة فى مواجهة الظلم، والخير والشر، والحياة والموت، والسرور والحزن، (حيث ازدواجية الأسود والأبيض تستخدم لبيان التناقض ، واجتماعهما فى صورة فنية هو ما يبين فهم الشاعر لرموزه، ولا يغيب عنه استغلال طاقات التضاد لإبراز التناقض) [3].

ولعل هذا ما يفسر استخدامه لازدواجية الأسود والأبيض، مرة أخرى فى ذكر "الليل وظلامه" متبوعاً بـ" ضوء النهار" و " المصابيح والنهار" فى مقابلة "سجادة سوداء مظلمة" ، يقول الشاعر :

---

(١) نيما يوشيج : حرفهاى همسايه ، ص ١٣٦

(٢) د. فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

(٣) د/ يوسف حسن نوفل: صلاح عبد الصبور والرمز اللونى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ص ٢٤: ٢٧ ، ١٩٩١ م.

من المرات مرة
كان الليل وظلامه
أو ضوء النهار ، أو متى ، لا أذكر جيداً
لكنى أظن أن أضواء كثيرة
كنت أراها فى منزل جارى .
ربما كانت مصابيح ، وربما النهار
ربما ليس هذا ولا ذاك ، خلاصة القول ،
على سطح منزلى ، على سجادة سوداء ومظلمة ،

ويرى الشاعر تلك الفترة التاريخية فترة مظلمة فى تاريخ بلاده ، فرمز لها بالليل المظلم وهو إشارة للظلم الذى عاش فيه الشعب ، والصراع الداخلى الذى تعرضت له البلاد فى تلك الفترة ، و(خانهٔ همسايه) (منزل الجار) رمز للاتحاد السوفيتى السابق وهو حاضر ويشهد القتال لكنه لا يتدخل ، ولم تصبه لعنة الساحرة التى تلاعبه ، ولكن الشاعر يعود ليشكك فى النور الذى عند جاره فربما لم يكن هكذا ، وكان الظلام قد عم الجميع .[1]

وهنا يدخل رمز آخر ليشارك فى اللعبة أو القتال هو "پيردختى" (الفتاة العجوز) يقول الشاعر :

مع فتاة عجوز ذات طرة صفراء التى كثيراً ،
تشبه شكل المرأة التى تقاتلنى ، كنت غارقاً فى رقعة الشطرنج
أنا .[2]

---

(١) ازاين اوستا : ص ٤٢ ، ٤٣
ازبارها يك بار
شب بود وتاريكيش
ياروشناى روز ، ياكى ، خوب يادم نيست
اما گما نم روشنيهاى فراوانى
درخانهٔ همسايه مى ديدم
شايد چراغان بود ، شايد روز
شايد نه اين بود ونه آن ، بارى ،
بريشت بام خانه مان ، روى گليم تيره وتارى ،

(٢) المرجع السابق : ص ٤٣
باپيرد ختى زردگون گيسوكه بسيارى ،
شكل وشباهت بازنم مى برد ، غرق عرصهٔ شطرنج بودم
من .

وهذا الرمز يشبه تماما " زال جغد وجادو" (البومة الساحرة) ، وهنا (الفتاة العجوز) هى القوى الأمريكية التى تتدخل فى اللعبة ، وإذا نظرنا للتاريخ فى تلك الفترة ،لوجدنا الشاعر يعبر تماماً عما حدث فى تلك الفترة ، ولكن برموز يصعب التوصل إليها سريعا .

يقول الشاعر :

كانت الأمطار هائلة وضجة مزاريب المياه .
والأسقف التى تتهاوى .
وأسفاه ذلك سقف أمالنا النجيبة المرتفع .
وأسفاه (١)

ويظل العراك على رقعة الشطرنج حتى ينهزم الشاعر وشعبه وتسقط حكومة مصدق ونجد أن التجربة الشعورية التى يعانيها الشاعر فى موقف معين تجعل من حقه استخدام أى موقف أو شىء أو طير أو غير ذلك استخداما رمزيا ، ونرى هنا أن مهدى قد استخدم الأمطار كرمز استخداما مختلفا عما تعودنا عليه فى كل أشعاره ، فهى ليست رمزاً للخلاص ولا للأمل ولا للحرية ، وإنما رمز للدمار وانهيار الأشياء الجميلة ، فقد أسقطت الأمطار السقف ، وهذا السقف العظيم والأمل النجيب هو رئيس الوزراء مصدق ، وبسقوط حكومته، تسقط آمال وأحلام الشعب الإيرانى وهذا الإنكسار أو الهزيمة كما يسميها الشاعر أدت لانكسار الشاعر نفسه يقول " مهدى " :-

---

(١) المرجع السابق : ص ٤٧ ،٤٨
باران جرجربود وضجه ى ناودانها بود .
وسقف هايى كه فرومى ريخت .
افسوس آن سقف بلند آرزوهاى نجيب ما .
افسوس .

تخيل البكاء داخلى يصنع سحاباً
أنا مبتل وناعس
[البغض فى حلقى مظلة تفتح قبضتها
كأن السحاب يبكى علىَّ . (١)

وإذا دققنا النظر فى أشعار "مهدى" محاولين أن نستشف رموزه وننفذ إلـــى مـــا يريد أن يعبر عنه بهذه الرموز فسنجد خيوطاً تبدو منفردة فى بداية الأمر ولكننا لا نلبث حتى ندرك العلاقة بينها فنعرف أنها رموز عديـــدة لأشـــياء بعينهـــا أو بعبارة أخرى أفكار متقاربة تتجلى فى صور عديدة من التعبير .

وقد تكررت فكرة انكسار الشعب وانتظاره المخلص آملا فى الحرية فى العديد من أشعار مهدى، وهذا الانكسار سياسى أو اجتمـــاعى أو اقتـــصادى وربمـــا كلهـــم مجتمعين ، وقد عبر عنه بأكثر من رمز ، ونذكر على سبيل المثال "قصهٔ شـــهر سنگستان " مرد ومركب " آنگاه بس ازتندر " و "تاگه غروب كدامين ستاره ؟

ففى " قصهٔ شهر سنگستان " (قصة المدينة الحجرية) وفيهـــا رمـــز للانهيـــار السياسى الذى يعانى منه الشعب وانتظاره للبطل المخلص الذى ينقذ الوطن مما هو فيه وقد رمز له بأمير المدينة الحجرية ورمز لشعبه بأهل المدينه الذين تحجروا ، فى القطعة رمز للاستعمار وقد تكررت فكرة الاستعمار كثيرا فى القطعة الـــسابقة ولكن برموز مختلفة ، ففى " قصة المدينة الحجرية " رمـــز الـــشاعر للاســـتعمار بالقراصنة الذين سرقوا خيرات بلاده ، ونهبوا البتـــرول ، وهـــم اســـتعمار دول متعددة، يقول الشاعر :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٨
انگار درمن گريه مى كردابر
من خيس وخواب آلود
[بغضم درگلوچترى كه دارد مى گشايد چنگ
انگار برمن گريه مى كرد ابر

كان يتحدث، وقد اختبأ فى الغار ، أمير المدينة الحجرية .
كان يتحدث إلى ظلام الخلوة .
كأنه رجل دين ميت القلب فى معبد نار ساكن .
من ظلم العدو القوى يشكو .
يشتكى ظلم الإفرنجه والترك والعرب .
وينوح على هموم القرون .
يدوى صوته الحزين فى الغار ويرجع صداه. (١)

وفى قطعة " مرد مركب " (الرجل والموكب) نرى الشعب فى انتظار الرجل وموكبه وهم آملين أنه محررهم ومنقذهم مما هم فيه على اختلاف طبقاتهم ، وفى كل مرة لا يحدث هذا ، وقد تحدثت عنها بالتفصيل سابقا وأيضاً فى " ناگه غروب كدامين ستاره ؟ " (أى نجم يغرب فجأة ؟) ، نرى أنه يصور حالة ضياع وغياب للشعب بشكل رمزى ، وفى هذه القطعة يبحث عن الأمل فى مخلص ولكن بشكل مختلف وغير صريح عن طريق الرمز لحالة الغياب التى يعانى منها الشعب وهى تعبر أكثر عن الانكسار الاجتماعى والاقتصادى الذى عانى منه الشعب فى ذلك الوقت .

---

(١) ازاين اوستا : ص ٢٥ .
سخن مى گفت ، سردرغار كرده ، شهريار شهر سنگستان.
سخن مى گفت باتاريكى خلوت .
توپندارى مغى دلمرده در آتشگهى خاموش
زبيداد انيران شكوه ها مى كرد .
ستم هاى فرنگ وترك وتازى را
غمان قرنها را زار مى ناليد
حزين آواى او درغار مى گشت وصدامى كرد

" ولا شك أن الغموض مطلوب ، بل ضرورى حتى يكون الشعر شعرا، لكن على ان يكون هذا الغموض فى حدود المعقول ، فلا يكون مطلقا يجعل من الشعر مجرد طلاسم لا يفهمها سوى قائلها ، فقليل من الغموض مطلوب إذن ، ولكن إلى حد لا يسمح بأن يكون القطعة الشعرية كلها غير مفهومة ".(١)

وفى شعر " به ديدارم بيا هر شب " (تعالى للقائى كل ليلة) يقول :

تعالى للقائى كل ليلة،
فى هذه الوحدة الموحشة والمعتمة التى قسمها لى الله
قلبى فى ضيق.
تعالى أيها النور، يا أنور من الضحكة.
اجعل ليلى نهاراً (أضئ ليلى) ، فأنا دفين سرابيل الظلام
ضيق النفس
تعالى انظرى، إلى ما بى من حزن وغربة،
فى هذا الايوان المغطى ، وهذا الجدول الممتلئ
قد أسعدت قلباً بهذه العصافير والأسماك
تعالى ، يا من تشاركنى الذنب فى هذا البرزخ
جنتى أنت ونارى
تعالى للقائى، أيتها الشريكة فى الذنب، أيتها الرحيمة بى ،
فسرعان ما يختفى هؤلاء ، فى أحلامنا البريئة.
أبقى أنا والظلم لا ينام.

فى هذا الأيوان المغطى المهجور ،
هبط الليل وغاص فى جدولى،
فقد نامت زهرات النيلوفر الزرقاء والأسماك والعصافير.

---

(١) د . محمود افشار : گفتار ادبى ، تهران ١٣٥٣ هـ . ش ، ص ٣٩٥ .

تعالى الليلة فهى ليلة مظلمة ، وأنا وحيد.
تعالى أيها الضياء ، لكن بوجه (مستتر)
إذ أخشى أن يظنوك شمساً.
وأخشى أن ينهضوا جميعاً من النوم.
وأخشى أن يكفوا عن النوم.
لا أريد أن يرانا أحد.
ولا أريد أن يعرفنا أحد .

هبط الليل وأنا وحيد مكتئب.
وفى الايوان وفى جدولى منذ أمد نامت،
العصافير والأسماك وزهرة نيوفر الزرقاء
تعالى أيتها الرحيمة بى !
تعالى يا ذكرى ضوء القمر ! (١)

---

(١) مهدى اخوان ثالث : دوزخ ، امّا سرد ، ص ٥٣ : ٥٥
به ديدار بياهر شب،
در اين تنها وتاريک خدا مانند ،
دلم تنـــگ است
بيا اى روشن ، اى روشن تر از لبخند
شبم را روزكن در زير سريوش سياهى ها.
دلم تنـــگ است.
بيابنـــگر، چـــه غمـــگين وغريبانه،
در اين ايوان سرپوشيده، وين تالاب مالا مال
دلى خوش كرده ام بااين پرستوها وما هى ها.
بيا، اى همـــگناه من درين برزخ
بهشتم نيزوهم دوزخ
به ديداربيا ، اى همـــگناه، اى مهربان بامن ، =

ويعيش الشاعر فى ليل مظلم، يرمز به لظلمة اليأس الذى يعـيش فيـه، وهـو يستدعى أنيساً له فى هذه الوحدة والظلمة، وبالقراءة السريعة للقطعة قد يفهم أنه يتحدث عن امرأة حقيقية يدعوها للقائه، لكنه فى الحقيقة لا يتحدث عن الحبيـب أو المرأة، لكنه ينادى أفكاره وأحلامه فى حياة أفضل، وقد رمـز لهـا بـالنور والضياء، وهو يدعوها أن تأتى وتتخفى بحيث لا يراها أحد، فهو يريد ألا يفهمه الرقباء فيخاف أن تراه عيونهم أو يعرفون ماذا يفكر به فيدفعون به إلى الـسجن مرة أخرى، وأفكار الشاعر وآماله هى ما يخفف عنه ما يلاقيه من ظلـم فـى

= كه اينان زودمى پوشندرو درخواب هاى بى گناهى ها.
ومن مى ما نم وبيداد بى خوابى .

دراين ايوان سر پوشيدهٔ متروك،
شب افتاده ست ودرتالاب من ديرى ست،
كه در خوابند آن نيلوفر آبى وما هى هاپر ستوها.
بيا امشب كه بس تاريك وتنهايم
بيا اى روشنى ، اما بپوشان روى ،
كه مى ترسم تراخورشيد پندارند.
ومى ترسم همه ازخواب برخيزند .
ومى ترسم كه چشم ازخواب بردارند .
نمى خواهم ببيند هيچ كس مارا.
نمى خواهم براند هيچ كس مارا.

شب افتاده ست ومن تنها وتاريكم .
ودرايوان ودر تالاب من ديرى ست در خوابند،
پرستوها وما هى ها وآن نيوفر آبى.
بيا اى مهربان با من !
بيا اى ياد مهتابى !

حياته ، وهى شريكته فى حياته وفى ذنبه، وربما ذنبه هذا هو تفكيره فى التحرر من الظلم وتفكيره الدائم فى هموم شعبه وانكساره.

ونلمس هنا أن عناصر " الغموض البَنَّاء " قد توفرت فى "شعر مهـدى " فقـد انكشفت لنا رموزه الغامضة ، بعد القراءات المتعددة لشعره، ومعرفة التجربـة الشعورية التى مر بها فى ذلك الوقت ، ونجده لم يتعمد الغموض وإنمـا كـان يختار اللفظة أو التعبير الذى يشعر أنه المناسب لأن يعبر عن إحساسه فحسب ، وبعد ذلك يراها البعض مفهومة بينما يراها آخرون غامضة ومن الظلم أن نجبر الشاعر على توضيح أفكاره أو شرحها فى شعره بحيث يفهمها كل النـاس لأن ذلك لا يجعل الشعر شعرا بل يخرجه عن طبيعته تماماً .

(وشيوع الغموض فى أى شعر دليل على أن هذا الشعر حاول التخلص من كـل صفة ليست شعرية والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية). [١]

والغموض فى الشعر الجديد يكمن فى استخدام الرموز بشكل طبيعى ينبـع مـن السياق الشعرى واستخدام الشاعر للألفاظ تبعا لإدراكه لها والغوص فى أعمـاق النفس وأعماق الأشياء لتجسيم المعانى والاهتمام بالعلاقات بين الألفاظ فى نسيج الشعر وإيجاد وحدة تجمع حولها كل أساليب بيان الشاعر فى سـطور قطعتـه وإضفاء الصفات الإنسانية والأفكار الخفية للشاعر علـى الأشـياء ، وطـرح موضوعات تثيرفى نفس القارئ الرغبه فى التفحص والتدقيق .

(كما أن الإيجاز من أهم الأساليب التى تؤدى إلى وجود عنصر الغمـوض فـى الشعر، فالشاعر المعاصر يحاول أن يبتعد بشعره عن اسـتخدام أدوات التـشبية والحشو الزائد وحتى حروف الجروالعطف ليجدد فى أساليب البيان ويؤدى هـذا

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : الأدب العربى المعاصر ، ص ١٨٨ .

إلى الإيجاز الشديد ويسرى إيجاز السطر الواحد على كل القطعة الشعرية فيتحقق عنصر الغموض فيها) (١).

وفى النهاية لابد أن نعترف بأن " مهدى " تمكن من استخدام رموزه فى الأشعار السابق ذكرها استخداماً جيداً، وقد كانت مناسبة فى التعبير عن تجربته الإنسانية، وقد أتت متناسبة مع السياق الشعرى إلى حد كبير.

---

(١) محمد حقوقى : شعر نواز اغازتا امروز ، تهران ١٣٥٤ هـ . ش ص ١٣ : ص ١٥ .

الفصل الثالث

البناء السردي في الشعر التجديدي لـ " مهدي "

تمهيد : تعريف عام بالسرد

- المبحث الأول : السرد الدرامى
- المبحث الثانى : تيار الوعى
- المبحث الثالث : الأسلوب السينمائى
- المبحث الرابع : الحلم

تعريف عام بماهية السرد :

السرد هو أداة من أدوات التعبير الإنسانى، وهو أيضاً " الكيفية التى تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوى والمروى له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"(١).

والسرد القصصى يحكى عن طريق اللغة السلوك الإنسانى، والحركات والأفعال ، والأماكن، وهى أدوات عالمية الدلالة ، ومن ثم فإن تحويل التجربة إلى حكى معناه إخراج لها إلى حيز اللغة الإنسانية الشاملة(٢).

ويرى الناقد " هايدن وايت" أن القضية الجوهرية فى السرد تكمن فى " كيف نترجم المعرفة إلى أخبار " أى تحول التجربة الإنسانية إلى حكى"(٣).

ويقوم الحكى عامة على دعامتين أساسيتين :

الأولى: أن يحتوى على قصة ما، تضم أحداثاً معينة.
الثانية : أن يعين الطريقة التى تُحكى بها تلك القصة ، وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك لأن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يعتمد عليه فى تمييز أنماط الحكى بشكل أساسى(٤).

" والسرد لا يقف عند حدود فهو لا يقف عند مجرد الوصف الخارجى والداخلى بل إن الراوى أيضاً يقوم بتقديم الحدث، وهذا ما يميز السرد كأداة فنية عن غيرها، ففيها يستطيع الروائى أن ينتقل كما يشاء فى تصويره للأحداث، وفى وصفه للخلفية سواء

---

(١) د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) ، ص ٤٥ ، ط الأولى ١٩٩١ ، بيروت المركز الثقافى العربى .

(٢) د. عبد الرحيم الكردى : البنية السردية للقصة القصيرة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ٢٠٠٥ م ، ص ١٣.

(3) Hayden White, " the value of Narrativity" in the representation of reality, press U.S.A 1980. P. 3.

(٤) د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى ، ص ٤٥.

كانت مكانية أو زمانية وفى عرضه للحدث وطريقة تسلسله، وهذا ما نقصده بقولنـــا إن أداة السرد توفر للروائى وسيلة تعبير لا تعرف الحدود"(1).

ويستمد القص المعاصر مادته وموضوعه من عالمنا الذى نعــيش فيـــه وحيـــاة الإنسان فى شتى صورها وأطوارها والنفس البشرية وما تجــيش بـــه مـــن انفعـــالات وتضطرم به من عواطف وأحاسيس وما يكمن فيها من غرائـــز ودوافـــع واتجاهـــات، وهدفه التعبير عن كل هذا بصدق ودقة حتى يستطيع أن يستولى على مشاعر القـــارئ واحتوائه فى جو القصة(2).

وقد ساهم فى الحكى كلّ من النثر والشعر على السواء، فالشاعر إذ يستخدم السرد أو القص يستعين على الإدراك المأساوى للحياة أو رغبة الحديث عن الحالة البشرية(3).

ومن الأساليب الدرامية التى شاع استخدامها فى الشعر الجديد الأســلوب القصـــصى، ويساعد أسلوب القص الدرامى على الإفصاح عن دور الشخصيات فى الشعر، ويــؤدى دوراً مهماً فى التعبير عن الدلالات النفسية والشعورية ، والشاعر عندما يقــوم بـــدور القاص فهو يجمع مهمتين فى آن واحد فهو أولاً: يحكى لنا فكرة معينة بطريقة تجـــذب الانتباه ، وتجعل المتلقى لا يمل ولا ينصرف عنه.

وثانياً: يجعلنا نحس أنه يجمع بين فنية الشعر وفنية القصة دون أن يطغى أحدهما على الآخر، مما يخلق تفاعلا بين القصة والشعر يعكس كل منهما فائدة الآخـــر، ويخلـــص الشعر القصة من كل ما هو ثانوى ويركز فى نطاق محدود علـــى عـــدد معـــين مـــن الأحداث الجوهرية التى تجذب السامع وتثير لهفته.

---

(1) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ١٩٩٣م ، ص ١٥٦ ، ص ١٥٧.

(2) د. أمين عبد المجيد بدوى : القصة فى الأدب الفارسى، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ، ص ٩٠.

(3) د. وليد منير: فضاء الصوت الدرامى، الهيئة العامة للكتاب ، القـــاهرة ، ١٩٩٢ م ، ص ١٤.

لهذا ينبغى الإشارة إلى أسلوب القص بشئ من التفصيل بعد أن زادت مساحة القصة فى الشعر المعاصر، ورغم اعتبار السرد أول عنصر من عناصر البناء الدرامى، إلا أننا قد أفردنا له هذا الفصل على حدة وذلك لكثرة النقاط الفنية الواجب معالجتها فى هذا المجال وأيضاً لتعدد الابداعات الشعرية التي استخدم فيها الشاعرتقنية الــسرد ، حيــث وجــد الشاعر فى السرد أو الحكى وسيلة مناسبة و تساهم بشكل كبير فى بناء الــشعر بنــاءً دراميا ولـه أثره فى تعميق الإحساس بالفكرة والعاطفة اللتين تــدور حولهمــا القطعــة الشعرية.

المبحث الأول

السـرد الدرامـى

السرد الدرامي :

فأسلوب القص الدرامي من الأساليب التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في بناء شعره، متخذاً منه وسيلة للتعبير عن أفكاره وعواطفه، بطريقة موحية مؤثرة تبتعد عن التفاصيل غير المؤثرة، والشاعر في استخدامه للقص الدرامي يقتصر أحياناً على إشارات سريعة ولمحات خاطفة، تطمح إلى التعبير عن موقف معين، يقوم الشاعر بتـصويره معتمـداً على وحدة شعوره ووحدة الجو النفسي.

وقد اعتمد " مهدي" على هذا الأسلوب في بناء شعره بناءً درامياً، ويبدو أنه قد ساعده على حكي الكثير من الظروف المأساوية والغربة النفسية التي يعاني منها السجناء الذين كـانوا رفاقه في السجن، يقول الشاعر في شعر " شيرزاد پـيله ور، اينهاش ! وعموعينل ..." (شبل كالفيل، هذا ما له ! والعم عينل و ....) : -

نحن من كنا معه لسنوات في نفس القفص ؛
في قفصنا ، في كل الأحوال ،
كنا نتنفس معاً ؛
لا أحد يعرف ، نحن الذين نعرف ،
أنا على يقين أنه عند جذبته تلك
- أو بزعمهم جريمته -
هو فقط كان يريد أن يتعلق بالوحدة والغربة.
ولم يكن يعلم أن هذا يريق ماء وجهه وماء حياته
هكذا على التراب.

والعم زينل ،
هذا الذي نعلم جميعاً - عدا المدعون والقضاة -
نعلم جيداً
أنه كان يتوق ، مثل الشرر المتوهج
لأن يلقى بغول الفقر على الأرض
ولسوء الحظ

من سوء الأحداث القاسية،
صارت قبضته كالمطرقة
هوت على كتف العم عينل
قال : آخ ! انجدونى ، النجدة !
وسقط عم عينل .
كان مصابا بجنبه وتدحرج كطفل صغير ؛
وشيئاً فشيئاً أسلم الروح .
ورغم أن العم عينل قد استراح
والعم زينل هنا حتى الآن يلقى جزاءه،
وما يشغله ليل نهار هو :
" قال آخ ، انقذونى ، النجدة ! "
لكن أهذا ، – اسأل القضاة –
أكثر عدلاً أم ظلماً ؟
عندما جاء هو إلى الدنيا (لا ، ليس هذا حقاً .
بل عندما أحضروه ، أو قل : أُحضِر) هل قال له أحد
أن المكان ضيق هكذا والرزق ضيق ؟
من أجل إشباع معدة حقيرة ،
أيجب أن يكون للقبضة فعل كالدبوس ،
ويلف حول نفسه حيران ؟
والأسوء من هذا : فى هذا المكان الضيق ، المسكين
مضطر لإصابة كتف إخوانه بدبوسه .
أنا على يقين أنه لو من أول يوم قالوا له هذا ،
لما تحرك، مطلقاً من مكانه لأى مكان. (١)

---

(١) زندگـــى مى گـــويد: اما باز بايد زيست ... ، ص ٣٤ : ص ٣٦.
ماكه چـــندين سال با او همقفس بوديم ؛
در قفس مان ، در همه احوال ،
همنفس بوديم ؛ =

=

کس نداند ، ماکه می دانیم ،
من یقین دارم که در هنـــگـــامِ آن جذبه
- یا به قولی جُرم -
أو فقط می خواست با تنهایی وغربت درآویزد.
ونمی دانست کاین آبِ حیات وآبرویِ اوست
کاین چـــنین برخاک می ریزد.

وعمو زینل ،
این که دیـــگـــر ما همه - جُز دادگـــیران، دادفرما یان -
خوب می دانیم
که دلش می خواست ، مانند شرر چـــالاک ،
برساند پُـــشتِ غولِ فقر را بر خاک .
از قضایِ بد،
ازبَدِ بی رحم پـــیشامد،
مشتِ او انـــگـــار پُـــتکی شد
که به پـــهلویِ عمو عینل فرود آمد.
گـــفت : آخ ! ای دادِ بر من ، داد !
وعمو عینل ز پـــا افتاد .
آبـــگـــاهش بود، وطفلـــک تاکه در غلتید ؛
جابه جا جان داد .
گـــرچـــه راحت شد عمو عینل
وعمو زینل در اینجا تا همیشه می کشد کیفر ،
وِرْد و یادش روز وشب این است :
" گـــفت آخ ، ای دادِ بر من ، داد ! "
لیکن این ، آیا - بـــپـــرس از دادفرما یان -
بیشتر داد است یا بیداد ؟

او چـــو می آمد به این دنیا (نه ، این حق نیست .
چـــون می آوردند اورا، یا بـــگو: آورده می شد) هیچ کس گـــفتش =

يتضح لنا أن الشاعر يناقش " الخطأ المأسوى" ومدى مسئولية البطل عن خطئه، وهـو موضوع تناوله ارسطو فى كتابه (الشعر) ، "والواقع أن ارسطو قد ناقش الخطأ المأسوى، ومدى المسئولية الأخلاقية فى ارتكابه"[1]، حيث يرى أرسطو أن هناك فارقاً بين خطأ يرتكب عن علم مسبق بالنتائج نتيجة لطبيعة شريرة من مرتكبها، وبين خطأ يرتكبه إنسان نتيجة لحظة ضعف بشرية، ونقصد بلفظة بشرى هنا أن يتشابه فى نقطة الضعف تلك مع بقية البشر، فلكل إنسان نقطة ضعف، ولا وجود للكمال على الأرض.

"والفارق الأساسى بين الاثنين، هو أننا لا يمكن أن نتعاطف مع مرتكب الخطأ الأول. أما فى حالة الخطأ الثانى فمرتكبه يسمى البطل المأسوى، فإننا نتعاطف معه فى سقوطه لأكثر من سبب، أولها أنه انسان مثلنا، وأنه ارتكب خطأ فى لحظة ضعف قد يمر بها أى إنسان لهذا نشعر بضخامة العقاب وقسوته. وأيضاً البطل المأسوى يندم منذ اللحظة الأولى لارتكابه الخطأ، وذلك لأن عنده إدراك لمسئوليته الأخلاقية، وهذا ما يوجب التعاطف معه" [2].

وقد لجأ الشاعر لفكرة (البطل المأسوى) ، ربما لاقتناعه برأى ارسطو أن الإنسان يرتكب الخطأ نتيجة لضعف بشرى وليس عن شر مسبق ، ولأن البطل المأسوى يدرك مسئوليته الأخلاقية ويعترف بخطأه ويندم على ارتكابه، لذا فقد رأى "مهدى" فى ابطال

= جا چـنين تنـگ است و روزى تنـگ ؟
كز براىِ سيرىِ اين بى هنر آنبان،
مُشت را بايد كند چـون گُـرز،
وبه گِـردِ بـگر داند؟
وَازين بد تركه : در اين تنـگ جا، ناچـار
مى خورد گُرزش به پـهلوىِ براد هاش.
من يقين دارم كه اول روزاگر اين گفته بودندش ،
او نمى جُنبيد، هرگز هيچ گـاه از جاش.

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ٦٥.

(٢) المرجع السابق : ص ٧٠ ، ٧١.

شعره وحكايتهم تجسيد للبطل المأسوى، حيث يرى أنهم دخلوا السجن ظلم، فما كانوا إلا يلبون احتياجتهم الأساسية وإذا بهم يقعون فى أخطاء تسبب لهم المأساة التى وقعوا فيها.

وقد جعل "مهدى" من بطل قصته هذه الذى يسميه " العم زينل" بطلاً مأسوياً وأن الخطأ الذى ارتكبه وتسبب فى دخوله السجن إنما كان خطأ عفوياً غير مقصود (خطأ مأسوياً)، إذ يكرر الشاعر أن ما حدث كان من " سوء القضاء" ثم " من سوء الأحداث القاسية" وأن هذا القاتل " العم زينل" لا يعلم أن قبضته ستكون كالمطرقة على كتف القتيل "العم عينل" وأنه صُدِم عندما رآه على الأرض، وكانت مفاجأة له أن وجده قتيلاً أسلم الروح بعد ذلك.

وعنصر المفاجأة الذى يكمن فى تحول الأحداث من عراك صغير إلى جريمة قتل، هو من أهم عناصر الخطأ المأسوى حيث إن المفاجأة فى الحدث الدرامى تحدث بوقع عكس ما يتوقعه البطل ، ويتحول حاله إلى محاولة إدراك شئ كان يجهله. وعنصر المفاجأة ضرورى فى البناء السردى الدرامى خاصة إذ كانت الحتمية هى القانون العام لتطور الحدث.

"فبدون مفاجأة تصبح النتيجة النهائية متوقعة منذ البداية، أو على الأقل منذ ارتكاب الخطأ المأسوى، وبهذا يصبح البطل مجرد إنسان شرير أو مجرم، وحينها تأتى النهاية دون تعاطف منا معه، والمفاجأة لا تقلب الأوضاع رأساً على عقب لكنها مجرد تطور مكمل للخطأ، إنها النتيجة الطبيعية والمفاجئة فى نفس الوقت، وتحدث فى حدود الحتمية الضرورية لتطور الحدث" (١).

وهذا ما يفعله الشاعر مع بطل قصته ، ومع تطور أحداث القصة، فيصور لنا مدى مفاجأة النطل بنتيجة فعلته، وأن مسئوليته الأخلاقية تجاه المجنى عليه، جعلته يؤنب نفسه ، فيصور لنا كيف أنه يقضى كل وقته ليلاً ونهاراً يفكر فى كلمات القتيل الأخيرة "آخ، انجدونى، النجدة!" ، ويصوره لنا مسكيناً، فما هذا الظلم أيها القضاة، آه المسكين

---

(١) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى ، ص ٩٣، ٩٤.

فقد أتى إلى الدنيا على غير إرادته ثم ذهب إلى السجن على غير إرادته أيضاً، والكارثة الأكبر أنه " مضطر" لإصابة السجناء بقبضته تلك التى تشبه آلة الحرب الشديدة المسماة " دبوس" ، والشاعر إذ يعبر بكلمة " مضطر" يجعل من " العم زنيل" هذا ملاكا مسكيناً وكأن قبضته تطيح هكذا يميناً ويساراً دون إرادته، ثم يختم الحديث عنه ليبرأه تماماً مما ارتكب، وأنه متأكد أنه لو يعلم أن القبضة التى هوت على القتيل سوف تقتله لما تحرك من مكانه.

ويتضح لنا أن "مهدى" فى توظيفه لفكرة "البطل المأسوى" قد استخدم العبارات المناسبة التى تجعل القارئ يقتنع أنه كذلك، حيث بدأ القصة بكلمة " بزعمهم جريمته" فيرد لذهن القارئ أنه زعم وليس حقيقة، ثم يستخدم " لسوء الحظ" و " لسوء القضاء" ، " سوء الأحداث القاسية" ، كل هذه التعبيرات ، تقرب للقارئ الصورة، وتبين مدى سوء الحظ الذى لازم هذا الشخص، ثم يوضح "مهدى" فكرة مهمة "أنه من أجل إشباع معدة حقيرة" قد يحدث كل ما حدث، والشاعر هنا يطبق رأى ارسطو الذى يذهب إلى وجود علاقة بين الحالات العاطفية والرغبات وبين التصرفات البدنية، حيث يقول آرسطو:

(تلك هى حال البشر تحت تأثير العاطفة، لأن من الواضح أن ثورات الغضب والشهوات والعواطف الأخرى المماثلة تعتبر فعلاً الحالة البدنية، بل أنها عند بعض الناس قد تؤدى إلى نوبات الجنون، فمن الواضح إذاً أن الإنسان وهو فى حالة غضب يشبه رجلاً نائماً أو مجنوناً أو سكراناً) (1).

وقد وظف "مهدى" هذه الفكرة جيداً ليخدم أبطال أشعاره ويجعل منهم أبطالاً مأسويين، وهو يراهم فعلاً يستحقون هذا.

ويجيد الشاعر استخدام عنصر " الخطأ المأسوى" مع أبطال قصصه ليثرى الحكى الدرامى ، فبعد أن حكى لنا القصة السابقة، إذا به يحكى لنا قصة أخرى لأحد رفقائه فى السجن فى نفس القطعة السابقة للسجين المسمى " حيدر سلار " يقول " مهدى" :

---

(1) Aristotle, Nicomachean Ethies: The oxford Translation of Aristotle (oxford: 1931), VII, p.3.

" حيدرسلار " ، ذلك الرجل الطيب
السئ الحظ المنكوب
هذا الآخر نحن جميعاً نعرفه جيداً وبلا شك
فهو رجل طيب برئ وسئ الحظ.
والأعجب من ذلك أن كل شخص سمع ورأى هذا
حتى المُدَعوين والقضاة كانوا قد قالوا هذا أيضاً، لكنهم
قالوا أيضاً:
" ظلم ، القانون قيد أيدنيا، بتفصيلاته
حال القانون من كل جهة
دون العفو أو التخفيف ! "
نحن جميعاً نعلم، أن الطفل الصغير حيدرسلار
برئ ، وهو نفسه كان يريد
أن يصوب تلك الركلة، غضبان غافلا
كشيطان قاس عطش ، أو جائع ، أو كلاهما معاً
(– وقد أضاع أمانه ، وأبلغ روحه شفتيه،
ولم يبق له سوى الرمق –)
وبغضب يبطش.
وقضاءً بكوعه أو بركبته – لا يذكر –
فجأة انقض على صديقه، أو جاره
فسقط في مكانه وبعد ساعة أسلم الروح.
ولحيدرسلار ، ظل
قلعة الموت الآمنة ، هذه الزاوية العامرة بالموت.
هذا الطوق الأزرق خالا على الرقبة. [1]

---

(١) زندگـــى مى گويد: اما باز بدزيست ... ، ص ٣٦ ، ٣٧.
حيدرِسُلار امّا ، آن سلامت مرد،
تيره بختِ خاطر آزرده
اينكه ديـــگر ما تمامى خوب مى دانيم و بى ترديد .
=

عبر الشاعر خلال الأسطر الشعرية السابقة عن مأساة رفيقه " حيــدر ســـلار" والتى تسبب فيها (الخطأ المأسوى)، فهو يرى أن هذا الرجل أيضاً رجل طيب لكن سوء حظه هو الذى أوقعه فى هذه المأساة، وأنه فى لحظة شيطانية ضرب رجلاً ربما بقدمه أو ركبته أو يده لا يعرف، فسقط المجنى عليه قتيلاً، ونقطة الضعف فـــى شخــصية " حيدر سلار" هى اندفاعه وتهوره، وقد أوقعته فى السجن ، ويرى الشاعر أن هذا ظلم، فهذا الخطأ الذى حدث لا ينم عن شر متأصل، فهو يحكى لنا ببراءة أن القدر هو الـــذى يلعب دوراً كبيراً فى القصة، فقد ضرب " حيدر سلار" الرجل لكنه لم يمت مباشرة بـــل سقط ثم توفى بعد ساعة، وكأنه يريد أن يقول أنه لم يمت من الضربة ولكنه مـــات لأن

= مَردِ نيكى بى گـــناه ست وبَد آورده.
وعجب تر آنكه هركس اين شنيد و ديد
دادگـــيران دادفرما يان هم اين راگفته اند، امّا
گفته اند اين نيز:
" حيف ، قانون دستمان رابسته، با تعريف
راهمان راهمچنان سد كرده از هرسو
با همان تعريف ها در بخشش وتخفيف !"
ما همه دانيم ، طفلـــك حيدرِسُلار
بى گناه است، او همين مى خواست
آن لـــگد كه مى پراندَ؛ با تمام خشم وبسته چـــشم
ديو بى رحم عطش، يا گشنـــگى، يا هردو را باهم
(– كه امانش رابُرانده بود، جانش رابه لب هايش رسانده بود،
وَ برايش جُز رمق باقى نمانده بود –)
با غضب از پـــا بيندازد .
از قضا آرنج، يا زانوش – يادش نيست –
ناگـــهان برگيجـــگـــاهِ دوست، يا همسا يه اش آمد .
جا به جا افتاد وبعد از ساعتى جان داد .
وبراىِ حيدرِ سُلار ، باقى ماند
اين حصارِ مرگـ آمن ، اين كُنجِ مَرگـــاباد.
ديـــگر اين طوقِ كبودِ خال برگردن

أجله حان، وحتى القضاة يرون ذلك، لكن القانون قيدهم وحال بينهم وبين العفو عنه أو تخفيف الحكم عليه، وهكذا نرى أن الشاعر يجعل من بطل قصته بطلاً مظلوماً وبريئــاً حتى النهاية ، وبذلك يضمن له تعاطف القارئ ، ويجعل من " الخطأ المأسوى" عنصراً مهماً من عناصر السرد الدرامى فى شعر " مهدى".

وأيضاً استخدم الشاعر أسلوب القص الدرامى فى أشعاره ليعبر به عن الغربة النفــسية والمادية التى يعانيها فى وطنه، وقد استخدم " مهدى" هذا الأسلوب كى يقص علينا مأساة وطنه ويدفعنا لنشاركه همومه الذاتية التى هى جزء من هموم شعبه المنكوب، ونجد أن حب الشاعر لوطنه وبحثه عن قائد مُخَلِص لشعبه من الانكسار والهزيمة هو موضــوع قطعته الشعرية "قصه" شهر سنــگستان " (قصة المدينة الحجرية) وهو محرك الأحداث فيها، يقول " مهدى" :

حمامتان
حطتا على غصن شجرة سدر عتيقة
نبتت غريبة عن الجميع فى حضن جبل ضخم

حانيتان على بعضهما،
متعاطفتان تتبادلان القصص الحزينة.
فما أعذب مناجاتهما.

الحمامتان العابرتان وحدهما
تحنو هذه على تلك،
وتُسرى تلك عن هذه .

تقول إحداهما : " أختى الحبيبة "
فتجيب الأخرى : " يا حبيبة أختك
قصى على مهل مكنون ألمك

- " لم تذكرى، يا حبيبة أختك ! هذا النائم هنا من يكون ؟
نائم مستلقٍ على ظهره ويخفى عينيه بيديه

كأنه لا يريد أن يرى وجهينا بالرغم من أننا

[نحبه "

ألا تذكري: من يكون ! وما خلاصة قصته ؟ (١)

استهل الشاعر قطعته بحوارٍ أداره بين حمامتين يجمعهما حب كبير حطتا على شـــجرة سدر عتيقة هي وطنه الجميل العريق، وقد اعتمد على السرد في رسم صور تعبيريـــة

---

(١) ازين اوستا : قصهء شهر سنـــگستان ، ص ١٤ ، ص ١٥.

دوتا كفتر

نشسته اند روى شاخهء سدر كهنسالى

كه رو بيده غريب از همـــگنان در دامن كوه قوى پـــيكر.

دو دلجو مهر بان باهم .

دو غمـــگين قصه گوى غصه هاى هردوان باهم .

خوشا ديـــگر خوشا عهد دوجان همزبان باهم .

دو تنها رهـــگذر كفتر.

نوازشهاى اين آن را تسلى بخش،

تسليهاى آن اين را نوازشـــگر .

خطاب ار هست : " خواهرجان "

جوابش : " جان خواهر جان

بـــگو بامهربان خويش درد و داستان خويش"

- " نـــگفتى، جان خواهر ! اينكه خوابيده ست اينجا كيست .

ستان خفته ست و بادستان فرو پـــوشانده چـــشمان را

تو پـــندارى نمى خواهد ببيند روىمارا نيز كورا دوست

[مى داريم.

نـــگفتى كيست ، بارى سر گذشتش چـــيست "

متعاقبة ترتكز على التداعيات النفسية، متخطياً النمطية المألوفة فى التعبير عن المعنى، لذلك نجد أن هذه الصور تقوم بإبراز ما يدور بخلد الشاعر وإفراغ شحنته الـــشعورية . ويساعد أسلوب القص الدرامى على الإفصاح عن دور الشخـــصية ، إذ تطـــل علينـــا شخصية " الغريب" الذى تتساءل عنه الحمامتان كمثال للبطل المفقود التائه فى الطريق، وفى هذا يقول الشاعر :

– حائر غريب ومتعب ، كأنه ضائع تاه عن الطريق
أو راع أكلت الذئاب قطيعه.
وربما تاجرٌ أغرق البحر بضاعته .
أو عاشقٌ هائم فى الجبال والصحارى،
محلق فى الخيال
لا يهدأ إن استراح
ولا إن طوى البحار والجبال والصحارى والوديان.
إن تاه عن طريق لا نهاية له،
فلى معه نصيحة ورسالة .
فقد طفت وتجولت كثيراً فى الآفاق.
ولم أترك طريقا إلا سلكته.
لأبين أي طريق يتقدم إليه:
فمن هنا، تجاه مغرب الشمس والقمر، لا طريق
بل صحار موحشة خاوية وجبال من الشوك اليابس القاسى.
ومن هناك، تجاه مطلع القمر ومشرق الشمس أيضاً، لا ملجأ لأحد.
بحر مخيف مرعب وأعاصيرغاضبة
ومن الناحية الثالثة تجاه حرارة جهنم الحامية
ومن تلك الناحية الأخرى برودة الزمهرير والشتاء
فإن يكن للخلاص طريق،
فليس سوى الطريق الذى تذهبون فيه على ذلك الطين، حيث الأشواك، ولا يوجد عشب..."

– " لا ، أختى الحبيبة ! أى مكان للمرح والأنس ؟
فإنه غريب ، محروم ، باقٍ فى الطريق،
يلجأ لظل شجرة سدر،
انظرى إليه ، من رأسه حتى قدميه ألم وضيق،
ما ترين من ملامحه ..... "

- أرى فى ملامحه شبها ببهرام ،
بل هو نفسه بهرام العظيم
الذى ينهض قبل يوم الحشر
وينجز آلاف الأمور فيُعرف ،
وسيأتى بآلاف العجائب بعظمة وقوة.
ومن بعده جيو بن جودرز
ومعه توس بن نوذر
وجرشاسب الشجاع ذلك الأسد
وذلك الآخر
وذلك الآخر
يهزمون الأعداء ويلقون بهذه الرايات الشيطانية فى التراب
ويحرقون كل ما هو دنس ، شرير،
ويعيدون المدينة الخربة الضائعة .
والعلم الكاويانى ، العظمة تحت ظله،
يمحون غبار السنين عن وجهه،
ويرفعونه .... "

- " لا ، عزيزتى ! ليس هذا مكان الطعن والفتور .
انظرى إليه ، إنه يوم التعاسة ، لا المروءة . (١)

---

(١) قصهٔ شهرسنگستان : ازين اوستا ص ١٥، ١٦، ١٧، ١٨.
- پريشانى غريب و خسته، ره گم كرده را ماند.
شبانى گله اش را گرگها خورده.
وگرنه تاجرى كالاش را دريا فرو برده.
وشايد عاشقى سرگشتهء كوه و بيا بانها .
سپرده باخيالى دل،
نه ش از آسودگى آرامشى حاصل،

= نه ش از پیمودن دریا و کوه ودشت ودامانها.
اگر گم کرده راهی بی سرا نجام ست،
مرا به ش پند و پیغام ست.
در این آفاق من گردیده ام بسیار.
نماندستم نپیموده بدستی هیچ سویی‌را.
نمایم تاکدامین راه گیرد پیش:
ازینسو، سوی خفتنـــگـــاه مهر و ماه، راهی نیست
بیابانهای بی فریاد وکهساران خار وخشك وبی رحم ست.
وزآنسو، سوی رستنـــگـــاه ماه ومهرهم، کس راپناهی نیست.
یکی دریای هول ها یل ست و خشم توفانها.
سدیـــگر سوی تفته دوزخی پرتاب.
وآن دیـــگر بسیط زمهر یرست وزمستا نها.
رهایی را اگر راهی ست،
جز از راهی که روید زان گلی، خاری ، گیاهی نیست ... "
- نه ، خواهر جان! چـــه جای شوخی و شنـــگـــی ست؟
غریبی، بی نصیبی، مانده در راهی،
پـــناه آورده سوی سایهء سدری،
ببینش ، پای تا سر درد و دلتنـــگـــی ست.
نشا نیهاکه می بینی در او ... "

- نشا نیها که می بینم در او بهرام را ماند ،
همان بهرام ورجاوند
که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست
هزاران کار خواهد کرد نام آورد،
هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشکوه.
پس از اوگیو بن گودرز
وبا وی توس بن نوذز
وگرشاسپ دلیر، آن شیرگند آور
وآن دیـــگر
وآن دیـــگر
انیران را فرو کوبند وین اهر یمنی رایات را برخاك
[اندازند .
= بسوزند آنچه ناپاکی ست، ناخوبی ست،

والشاعر فى سرده لهذه القصة يبرز هيئة هذا الغريب الحائر النائم، ولا تستطيع الحمامتان تحديد هويته، وتحاول إحداهما أن تدله على الطريق، لكن الأخرى ترفض طريقتها فى الكلام، ومن المفيد هنا التنبه إلى الجمل الحوارية التى جاءت فى الشعر السابق ، كفواصل قصيرة بين القص والحوار تجعل القارئ متحفزاً للمتابعة.

وتبدو الحركة الدرامية فى المشهد السابق قائمة على التناقض فى حقيقة شخصية " النائم" فإحدى الحمامتين تظنه حائراً لا يعرف الطريق، والأخرى ترى فى ملامحه بطلاً عظيماً يشبه بهرام والأبطال ، ثم تستوقفها الأولى عن التمادى فى مجال الفخر والسرد مرة أخرى، لتدلى برأيها للمرة الثانية، ونجد أنه فى الإطار الدرامى للقطعة يفكر الشاعر فى اتجاهين متقابلين ويتنازعه من أجل ذلك شعوران متقابلان، لذا فقد لجأ الشاعر لتعدد الرواة فى عملية السرد، لأنه يؤدى غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، ويعمل ذلك على تشكيل رؤية الشاعر، والربط المنطقى لعمليات السرد، ونقرأ ما يقول مهدى : –

– " أعتقد أنه ، ها
هو نفس الأمير المسكين الذى هاجم القراصنة
مدينته ليلاً. "
– " نعم ، القراصنة والسحرة وجيش الغوغاء
هاجموا مدينته،
وكقائد شجاع صرخ فى أهل المدينة
" – أيها الشجعان ! أيها الأسود
النساء ! الرجال ! الشباب ! الأطفال! الشيوخ! – "

= پريشان شهر ويران را دگر سازند.
درفش كاويان را ، فره در سايه ش،
غبار ساليان از چهره بزدايند،
برافرازند.... "

– " نه ، جانا ! اين نه جاى طعنه و سردى‌ست.
ببينش ، روزكور شوربخت ، اين ناجوانمردى‌ست. "

وقال كلاماً كثيراً عن الشجاعة، لكنه لم يتلق رداً.
ولم يصدر صوت عن أحد، فقد تحولوا جميعاً فجأة إلى حجارة باردة
ومن وقتها صار اسمه أمير المدينة الحجرية
البائس المسكين كان يدور – يطوف وسط الأحجار وسيفه بيده.
وكان يصيح كالمجانين " تعال ! (هلم !)
وكان يسقط وينهض ، باكياً صارخاً مرة أخرى :
" – يا رجالى الشجعان ! " لكن الأحجار صامتة. (١)

والشاعر فى سرده لهذه القصة يبرز هيئة " الأمير " أو البطل وهو يقف بائساً لا يستطيع التصرف، فمأساته أكبر من أن تصفها الكلمات وينادى باحثاً عن مجيب ،

(١) ازاين اوستا: ص ١٩، ٢٠.

– " بجاى آوردم اورا، هان
همان شهزادهء بيچاره است اوكه شبى دزدان دريايى
بشهرش حمله آوردند. "

– " بلى ، دزدان دريايى وقوم جادوان وخيل غوغايى
بشهرش حمله آوردند ،
و او مانند سردار دليرى نعره زد برشهر :
" – دليران من ! اى شيران
زنان ! مردان ! جوانان ! كودكان ! پيران – "
و بسيارى دليرانه سخنها گفت، اما پاسخى نشنفت .
صدايى بر نيامد از سرى ، زيرا همه ناگاه سنگ و سرد
[گرديدند
از اينجا نام او شد شهريار شهر سنگستان .
پريشانروز مسكين تيغ در دستش ميان سنگها مى گشت
و چون ديوانگان فرياد مى زد " آى ! "
و مى افتاد و برمى خاست ، گريان نعره مى زد باز :
" – دليران من ! " اما سنگها خاموش .

ولكن لا حياة لمن ينادى، وتبدو الحركة الدرامية فى هذا المشهد قائمة علـــى تفـــاعلات البطل مع الأحداث ووطأتها على أهل المدينة المنكوبة، ومن خلالها يوضـــح الـــشاعر إحباطاته المعاصرة، ممثلة فى عدة تعبيرات منها" يصرخ منادياً" ، " لا يصدر صوت" ، "تحولوا جميعاً إلى حجارة" ، " يسقط" ، " باكياً صارخاً" " لكن الأحجار صامتة" ، حيث يوضح الشاعر حنينه للبطل المخلص الذى ينقذ الوطن مما هو فيه، لكن مع الأسف فقد سيطر القراصنة الغزاة على الشعب وكأنهم سلبوا إرادته فأصبح كالحجارة لا يستجيب ، يكمل الشاعر حكيه للقصة بمقارنة بين حال إيران قديماً وحديثاً، فالمدينة الحجرية هـــى إيران ، يقول الشاعر :

ومدينته الحجرية المجهولة
التى كانت ذات يوم منارة للعصور،
ونشيد جميع أهلها الذى يتلى للمديح والعبادة ،
هو أغنية النار والشمس والمطر؛
وسواء فى شهر " تير" أو شهر " دى" فإن كل انسان ،
يعيش من السرور والاحتفال ربيعاً فى ربيع؛
والآن هى عش عار عامرة بالكراهية، حدادها احتفال
ومثل مستنقع بغاء ، فتحت أحضانها لعناق الآفاق،
وتجرى فيها آلاف الجداول المليئة بالمياه الملوثة،
والقراصنة بالأحمال البعيدة
الأحمال والأحمال والأحمال
والسفن والسفن والسفن ... " (١)

---

(١) المرجع السابق، ص ٢١.
وسنـــگستان گمنامش
كه روزى روزگارى شبچراغ روز گار بود؛
نشيد همـــگنانش، آفرين را و نيايش را،
سرود آتش و خورشيد و باران بود ؛
اگر تيرو اگر دى ، هركدام و كى ،
به فر سور و آذينها بهاران در بهاران بود ؛ =

وفجأة يقطع الشاعر استرساله ويصمت .. فقد رأى فى شخص أمير المدينة الحجرية كل أمانيه وقد ضاعت، وبلاده وقد نهبت ينتقل بالمشهد الدرامى لوصف المدينة المدمرة وكيف بها تفتح أبوابها للعدو، والمستعمر لينهب منها، وقد عبر عن ذلك بمشهد مختزل واكتفى بقول " القراصنة" و " الأحمال" و "السفن" ليعبر بذلك عن مدى السلب والنهب الذى تعرضت له المدينة.

ويعود الشاعر بالقص الدرامي إلى مشهد الحمامتين مرة أخرى فيقول :

– " طال الحديث أو قصر، والوقت متأخر.

انظرى ، النهار قصير

مازلنا بعيدتين عن العش والليل قد اقترب.

سمعت قصة هذا الشيخ المسكين

قولى هل يستطيع أحد أن يريه له طريق النجاة ؟

هل يفتح له مفتاح هذا الطلسم المغلق؟ " (١)

وفى هذه الأسطر لا يذكر الشاعر إحدى الحمامتين تكلم أختها ، لكن يعرض وضعهما الحالى فقد تأخرتا وأوشك الليل على الحلول ولابد لهما من الذهاب لكنهما مشفقتان على

= كنون ننگ آشيانى نفرت آبادست ، سوگش سور
چنان چون آبخوستى روسپى ، آغوش زى آفاق بگشوده،
در او جارى هزار ان جوى پرآب گل آلوده،
و صيادان دريا بارهاى دور
و بردنها و بردنها و بردنها
وكشتى ها وكشتى ها وكشتى ها .... "

(١) المرجع السابق ، ص ٢١، ٢٢.

– " سخن بسيار ياكم ، وقت بيگاه ست.
نگه كن ، روز كوتاه ست.
هنوز از آشيان دوريم و شب نزديك .
شنيدم قصهء اين پير مسكين را
بگو آيا تواند بود كو را رستگارى روى بنمايد؟
كليدى هست آيا كه ش طلسم بسته بگشايد ؟ "

هذا النائم البائس وعلى مصيره وهل سيهتدى للطريق أم لا؟ ، ويمكن أن نقول إن الشاعر نفسه هو الذى يشعر بالقلق على مستقبل وطنه بدون البطل المخلص، ونجده يمزج أداءه الدرامى بالتساؤل المستمر الذى يعكس توتره وتساؤله الشخصى، وتمثل الوقفة السابقة العقدة فى القصة السردية إذ يقدم الشاعر الحل الذى يظنه مناسباً ، فيقول:

- " يمكن .
فخلف هذا الجبل العطش واد عميق.
بالقرب من غار مظلم مهجور، عين مضيئة.
ولا طريق من هنا للعين
حيث يجب أن يغسل الأمير جسده فيها.
ليجلى عن نفسه غبار القرون المميتة للقلب.
وعليه أن يمدح آهورا والآلهة والملائكة
بما يليق بهم من مديح قديم،
ثم يحمل سبع حصوات من حصوات العين
ويوجد فى تلك الأنحاء القريبة بئر.
يشعل النار على حافته ويؤدى صلاة خاشعة،
ثم يلقى بالحصوات السبع
باسم الملائكة السبعة ولذكراهم فى فوهة البئر.
فسوف يفور الماء منه .
وتطيب مياه العين الفوارة.
علامة على نهوض حظ الشاب من النوم.
ليستطيع مرة أخرى أن يرى زمان الوصل.
فهو يقدر ولابد أن يكون
فقد سقط عن جواده ، وليس عن أصله. (١)

---

(١) ازاين اوستا : ص ٢٢، ٢٣

- " تواند بود.

پس از اين كوه تشنه دره اى ژرف ست، =

ونلاحظ أن الشاعر فى الأسطر السابقة لم يحدد لنا من الذى يورد هذا الحل الذى يــراه سبيلاً لتخليص البطل من مشكلته، حيث نرى غياب الراوى المتمثل فى حكــى إحــدى الحمامتين واللتين تمثلان الشخصية الحكائية داخل الحكى، وبذلك فقد تــدخل الــشاعر بنفسه ليحل لبطله عقدة حكايته، ويقدم له حلاً ينبثق من اعتقاده الخاص بأن اشعال النار والثناء على آهورمزدا هو الطريق لاحياء مجد البلاد والسمو بالأصل الإيرانى القديم.

وبعد أن تكلم الشاعر بضمير الغائب فى الأفعال " يغسل" ، " يمدح" ، " يحمل" ، "يشعل" و " يستطيع" ، يتحول مرة أخرى إلى ضمير المتكلم على لسان البطل نفسه، وهنا يتحد الشاعر مع البطل، فإن الرؤية مع ، أو العلاقة المتبادلــة بــين الــراوى والبطــل أو اتحادهما، تسمى بـــ " السرد الذاتى" [1]. حيث تنهار الصورة السابقة، فيقول "مهدى":

= در او نزديك غارى تار و تنها، چشمه اى روشن.
ازينجا تاكنار چشمه راهى نيست.
چنين بايد كه شهزاده درآن چشه بشويد تن .
غبار قرنها دلمردگــى از خويش بزدايد،
اهورا و ايزدان وامشاسپندان را
سزاشان باسرود سالخورد نغز بستايد،
پس ازآن هفت ريــگ از ريــگهاى چشمه بردارد،
درآن نزديكها چاهى ست،
كنارش آذرى افروزد و اورا نمازى گرم بــگزارد،
پس آنــگه هفت ريــگش را
بنام و ياد هفت امشاسپندان در دهان چاه اندازد.
ازو جوشيد خواهد آب.
وخواهد گشت شيرين چشمه اى جوشان،
نشان آنكه ديــگر خاستش بخت جوان از خواب.
تواند باز بيند روزگار وصل .
تواند بود و بايد بود
از اسب افتاده او ، نز اصل. "

(١) د/ حميد لحمدانى: بنية النص السردى ، ص ٤٨.

- " غريب أنا ، قصتى مثل همومى كثيرة.
فاستمع للحديث الخفى ، حصانى ميت وجذرى شاخ
[وذبل.
واشكو إليك حزن قلبى ، أيها الغار! . (١)

بدأ الشاعر الأسطر السابقة بكلمة " غريب" وهى تعنى الانتكاس والسلبية ، حيث توحى بالغربة فى الوطن، واقتران الغربة بالموت والكهولة والذبول، يؤدى بنا إلى طريق مسدود ويأس من العودة، سواء عودة الوطن القديم أو عودة البطل المنتظر.
ويستكمل الشاعر المشهد الدرامى فيحكى مأساة البطل بعد أن أدى البطل كل ما يمكن أن يقوم به، يقول مهدى :

واسفاه، فقد اطفأت الريح نيرانى المضيئة.
وقد القيت الحصوات واحدة تلو الأخرى فى البئر.
وناديت باسم المخلصين جميعهم لكن،
تصاعد الدخان من البئر بدلاً من الماء ، وكأن الشيطان كان يقول: آه(٢)

إنها مأساة ينهى بها الشاعر قصته أو قصة بطله، فليس لها حل فلا أمل فى عودة البطل المخلص، ولا أمل فى تحرر أمير المدينة الحجرية، وكأن هذه القصة الدرامية مرثية للبطولة تبدأ بالأسف عليها وتنتهى بالشك فى بعثها. يقول الشاعر:

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٣.
- " غريبم ، قصه ام چون غصه ام بسيار.
سخن پوشيده بشنو، اسب من مرده ست و اصلم پير و
[پژمرده ست،
غم دل باتو گويم ، غار !
(٢) ازاين اوستا : ص ٢٤.
فروزان آتشم را باد خاموشيد.
فكندم ريگها را يك به يك درچاه.
همه امشاسپندان را بنام آواز دادم ليك،
به جاى آب دود ازچاه سر بركرد، گفتى ديو مى گفت : آه .

– " .... اشكو اليك حزن قلبى ، أيها الغار !
فقل لى ، ألم يعد لى أمل فى النجاة ؟ "
وأجاب صدى الصوت النائح :
" ... أجل، لا ؟ " . (١)

وقد استخدم " مهدى" فى السرد الدرامى السابق طريقة حضور الراوى فى الحكى، جعل الحكى يتم عن طريق إحدى الحمامتين أحياناً، وأحياناً أخرى عن طريق الشاعر نفسه كراوى أساسى للقصة أو عن طريق بطل القصة، وبذلك فقد تناوب عملية السرد فى هذه القصة عدد من الرواة ، وذلك ليثرى الأداء الدرامى ، ويعبر عن تعدد وجهات النظر حول القصة.

---

(١) ازاين اوستا : ص ٢٥.

– " ... غم دل باتو گويم ، غار !
بگو آيا مرا ديگر اميد رستگارى نيست ؟ "
صدا نالنده پاسخ داد :
" ... آرى نيست ؟ "

المبحث الثانى

تيـــــار الــــوعى

تيار الوعى فى شعر " مهدى"

" تيار الوعى" أسلوب أدبى يستخدم فى تقديم الجوانب الذهنية للشخصية فى القصص.

والقص فى تيار الوعى يهتم أساساً بما يرقد تحت السطح، أى " أنه النوع من القص الذى يركز فيه على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات"(١).

ومستخدمو " تيار الوعى" يحاولون تصوير الحياة بشكل دقيق، لكن الحياة التى يهتمون بها هى الحياة النفسية الداخلية الخاصة للإنسان أى (الإنسان من الداخل).

" والميزة الكبرى لهذا النوع من القص هى قدرته الكامنة على تصوير الشخصية على نحو أكثر دقة وأكثر واقعية" (٢).

وقد اهتم " مهدى" بهذا النوع من القص لأنه يقوم بالتشريح النفسى وليس مجرد التحليل، ويهتم بالجانب الداخلى، ويقدم الرموز باعتبارها بدائل للأفكار الذهنية التى يعتقد أنها تستعصى أحياناً على التعبير.

وفى شعر " سرود بناهنده" (أنشودة الشريد) ، يستخدم الشاعر " تيار الوعى" فى القص، وهو أسلوب يعتمد تقديم الوعى الداخلى الذى يعمل فى أذهان البشر، فاستعان "مهدى" بذلك ليعبر عما يدور فى ذهنه عن رجال الدين، فيصور نفسه هارباً من (المدرسة) التى تمثل رجال الدين إلى (الخانقاه) التى تمثل عالم التصوف، يقول الشاعر:

– مناجيا متمتما بنجواه
رجل بأنشودة حزينة.
متعب، كسير، وملتاع

---

(١) روبرى همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى ، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٨، ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧.

سقط تاج الأجداد على التراب
هذا الغضبان أسد غابة الدين، آية الله
بلا أى مبالاة أو خوف،
قلبه منجذب للعجم ، وبعيد عن العرب.
الليلة يستبدل بتاج الأجداد شوق الهجرة.
ينشد هادئاً مع نفسه
الليلة أنشودة بينما يفكر فى شئ آخر.
مترنما بنجواه، نائحاً شريداً،
يبكى بألم وحرقة قائلاً :
- الليلة حين ينتصف الليل أنهض،
وأهرب من هذا الركن الأسود المظلم.
أعرف طريقاً خفياً سأذهب مشتاقاً.
وإن وجب الجرى، أجرى مشتاقاً
ولو كان الباب مغلقا؟
[أتوسل بالشكوى إلى الله
واضعاً رأسى على أعتابه وأصيح. " (١)

---

(١) زمستان : سرودبناهنده، ص ١٢٦ ، ١٢٧.
نجواكنان به زمزمه سرگرم،
مردى ست با سرودى غمناک.
- خسته دلى ، شكسته دلى ، بيزار
از سر فكنده تاج نيا برخاک
اين شرزه شيرِ بيشهء دين، آيت خدا،
بى هيچ باک وبيم واداء
سوى " عجم" كشيده دلش، از "عرب" جدا.
امشب به جاى تاج نيا شوق كوچ به سر دارد.
آهسته مى سُرايد وبا خويش
امشب سرود وسرِدگر دارد .

نرى أن الشاعر قد بدأ القطعة بالحديث عن حال ذلك الرجل المشغول بـالترنم ووصف حاله، ونجده هنا قد تكلم بضمير الغائب وكأن الشاعر يحكى لنـا أولاً مـشهداً دراميا يريده أن يصل إلى القارئ ، ثم ينتقل إلى الكلام بضمير المتكلم ، حيث يغوص فى ذهن الشخصية التى تناجى نفسها قائلة الليلة " أستيقظ" ثم " أهرب" ثم " أجرى" وهذه الأفعال مترتبة على بعضها، وكأنه بناء يرتفع تدريجياً ليكتمل ، ونجد أننا أمام حكايـة تبدأ بالاستيقاظ من النوم والناس نيام حتى الوصول إلى الباب للخروج.

ونلحظ أن "تقنية مناجاة النفس أكثر تحديداً بالنسبة لعمق الوعى الذى يمكـن أن يقدمه؛ فوجهة النظر هنا هى دائماً وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعى هنا عادة قريبة من السطح، والحبكة الفنية فيها تتضاءل إلى الحد الأدنى من التعقيد. " [١].

لم يستعن الشاعر بالحوار إطلاقاً فى هذه الحكاية مستعيضاً عنه بالسرد مع وصـف للانفعالات النفسية الخاصة بشخصية الحكاية، والتى هى نفسها استبطان ذاتى للـشاعر نفسه، حيث يعتقد الشاعر أن الشئ الهام فى الحياة الإنسانية هو البحث عـن المعنـى، والتعرف على الذات، ويتضح ذلك من بحثه عن الطريق إلى الله خارج مدرسة الـدين بكل ما فيها من حلو ومر، وبعد أن صار رجس الخلق ملازماً لطهر المدرسة ، فأصبح الشاعر هاربا ليبحث عن ذاته ودينه خارج المدرسة، يقول " مهدى" :

= نجواكنان به زمزمه ، نالان وبيقرار،
با درد وسوزگريد وگويد:
- " امشب چوشب به نيمه رسد خيزم ،
وزاين سياه زاويه بـگريزم .
پنهان رهى شناسم وبا شوق ميروم.
ور بايدم دويدان، با شوق ميدوم .
گر بسته بود در ؟
[بخدا داد ميزنم
سر مى نهم بدرگه وفرياد ميكنم. "

(١) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ت : محمود الربيعى، ص ٥٨.

الليلة من السلاسل الخفية للمدرسة
ملولاً من أصول شجرة الدين وثمارها وفروعها،
ومن الشك ومن اليقين،
ومن رجس الأخلاق وطهر المدرسة،
فررت ......
[... ماذا أقول ؟ ..
[.. إنها حكاية .

ضقت ثانية
من ضحكات اللمز،
ودموع الخوف.
مللت هذا الحرم.

إلى متى أتحمل البقاء فى اللمز والسخرية
– بل أحيانا بصرخة كريهة مُرة وحادة –
أكون مغتاباً ونماماً بحق الله؟
لقد ضقت مرة أخرى؛
إلى متى أستطيع أن أبقى بعيداً عن الله ؟

جاء عارف من المدرسة إلى الخانقاه (•)،
بخاطر ملول من أركان المدرسة .
فر من الخداع والرياء، من الكذب والجهل
وهو يدعو – قائلاً – فلينقض بنيان المدرسة ... " (١).

(•) الخانقاه : تمثل عالم التصوف، وهى مكان تعبد الصوفية وهم أهل الزهد حيث ينقطعوا عن أسباب الدنيا ويجعلوا همهم فى الله ويجلسوا فى أماكن عبادة تسمى الخانقاه.

(١) زمستان : ص ١٢٨، ١٢٩.

– " ... امشب من از سلاسلِ پنهان مدرسه،
سير از اصول وميوه وشاخِ درختِ دين،
وزشـــك واز يقين،

=

ونجد فيما سبق أن الشاعر يستخدم تقنية " مناجاة النفس" فى " تيار الوعى" حيث إنهـا تقنية تقديم المحتوى الذهنى، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخـصية إلـى القارئ ، بدون حضور المؤلف.

وقد استفاد " مهدى" من بعض أنواع التقنية المستخدمة فى " تيار الوعى" ومـن أهمهـا التقنية الرئيسية لحركة " تيار الوعى" فى القص، وهو استخدام أسس التـداعى الحـر، ويعتمد التداعى الحر على ثلاثة عوامل وهى :
" أولاً: الذاكرة التى هى أساسه ؛ وثانياً : الحواس التى تقوده،
وثالثاً : الخيال الذى يحدد طواعيته. " (١)

= وز رجسِ خلق وپاكيِ دامان مدرسه،
بـگريختم ...
[.. چـگونه بـگويم ؟ ...
[... حكايتى ست.

ديـگر به تنـگ آمد بودم
از خنده هاى طعن،
وزگريه هاى بيم.
ديـگر دلم گرفته ازين حرمت وحريم.

تا چند مى توانم باشم به طعن وطنز
- حتى گهى به نعرهء نفرينِ تلخ وتند -
" غيبت " كنان وبد گو پشتِ سرِ خدا ؟
ديـگر بتنـگ آمداه ام من ؛
تا چند مى توانم باشم از او جدا؟

صاحبدلى ز مدرسه آمد به خانقاه،
با خاطرى ملول زاركان مدرسه...
بـگريخت از فريب وريا، از دروغ و جهل
نابود باد - گويد - بنيان مدرسه ... "

(١) روبرت همفرى: تيار الوعى ، ت محمود الربيعى ، ص ٦٧.

وقد استخدم الشاعر هذه التقنية فى قص بقية قصة اللاجئ قائلاً:

والآن وقد انتصف الليل،
يرى فى خياله
أن أوراق شمس وحافظ والخيام،
- هؤلاء الثوار الثائرون،
هؤلاء السعداء ثوار الدهر،
هؤلاء التعساء الساعون للمرح -
قد أخذها تحت العباءة ومنتعلاً خفاً رقيقاً .... ،
يهرب ببطء.
وماء كأسه القديم القذر، بقدمه
يريقه على تراب الطريق.

الليلة، عجباً ، فحاله جيد.
والآن وقد انتصف الليل،
نفسه يرى، فى الخيال
قد هرب خفية ووصل إلى الخانقاه ؛ لكن الباب مغلق.
فوضع رأسه على الباب ومن ثقبه
يحكى بحماس قصته
وقلبه يخفق من الهول ؛
كأن شخصاً يستمع لقصته :
" الليلة فى خلوة الليل الحزينة
السماء كرقعة شطرنج
كل جوهرة فيها آية لذات الله
والآفاق حيرى: ماذا أفعل،
وأنا ، متحيرا من آيات الفلك السرمدى،
فررت
[- فررت إليكم -
فررت ، وأتيت إليكم ،
[أنتم

أيها السقاة السعداء بحانة (ألست) !
أيها السكارى بما مضى ، وبأيام الخيام
هل تسمحون لي ؟ ...... "

الليل ساكن، ولا صوت.
وفي خياله ، المضطرب ، القلق،
يرى أنه يدق بقبضته دقاً، على باب
باكياً صائحا؛
لكن لأن باباً لم يكن هناك، كانت قبضته تدق رأسه
تعالوا خلصوني! تعالوا امنحوني ملاذا !
هذا الغريب اللاجئ يخاف ،
أيها القوم، لا تتركوه خلف الباب.
أيها القوم، بحق الله ... "

[إنه يبكي . [1]

---

(١) زمستان : سرود پناهنده، ص ١٣١: ١٣٣.
واكنون كه شب به نيمه رسيده ست،
او در خيال خود را بيند
كاوراق شمس وحافظ وخيّام،
– اين سركشان سرخوش اعصار،
اين سرخوشان سركش ايّام،
اين تلخ كام طايفهء شنـــگ وشوربخت –
زير عبا گرفته وبرپشت پوست تخت،
آهسته مى گريزد.
وآب سبوى كهنه وچركين خود بپاى
برخاك راه ريزد.

امشب شـــگفت حال خوشى دارد.
واكنون كه شب زنيمه گذشته ست،

=

=   او ، در خیال، خود رابیند
پنهان گریخته ست ورسیده به خانقاه؛ ولی بسته است در.
و او سر بدر گذاشته و از شکاف آن
با اشتیاق قصهء خود را
می گوید و ز هول دلش جوش می‌زند؛
گوئی کسی به قصهء او گوش می‌کند:

– " امشب به گاه خلوت غمناک نیمشب،
گردون بسانِ نطع
هرگوهریش آیتی ازذات ایزدی.

آفاق خیره بود به من ، تاچه می کنم؛
من در سپهر خیره به آیات سرمدی،
بـــگریختم
[– به سوی شما می گریختم –
بـــگریختم ، به سوی شما آمدم ،
شما]
ای ساقیانِ سرخوش میخانهء الست!
ای لولیانِ مست به ایّام کرده پشت ، به خیّام کرده رو،
آیا اجازه هست ؟ .... "

شب خلوت ست وهیچ صدائی نمی رسد.
او در خیال خود را، بی تاب ، بی قرار،
بیند که مشت کوبد پرکوب ، بردری
با لابه وخروش؛
اما دری چونیست ، خورد مشت بر سری.   =

إن أهمية التداعى الحر ، والمهارة التى يمكن أن يستخدم بها هذا التداعى لتقديم عنصر الحركة فى العمليات الذهنية [1]، كل ذلك مقدم بوضوح فى القطعة السابقة؛ فعناصر محتوى ذهن شخصية اللاجئ الشريد تستخدم لتقديم تحليل توضيحى لهذه الحركة.

حيث تبدأ برؤيته لخياله وهو المسيطر على وعيه، ليبقيه يقظاً ليتمكن من الهروب، ويذكر فى هذه الرؤية أنه يرى أشعار بعض الشعراء الذين كتبوا فى التصوف وقد استدعاهم من الذاكرة شمس وحافظ والخيام ، وقد أخذ هذه الأشعار وهرب، وترك وراءه كل ما هو قديم فى المدرسة وتخلص منه. ثم يظهر عنصر الحركة الذهنية فهو يهرب إلى الخانقاه ثم يصل للباب لكن الباب مغلق، فيستخدم حواسه ليتمكن من فتح الباب، فهو ينظر من ثقب الباب ويصرخ فى أنين وقلبه يخفق من الهول، ويدق الباب بشدة ، ثم ينتهى به الحال للبكاء. فنرى أنه من ناحية الهيكل العام فإن حركة وعى شخصية اللاجئ – حسب نظامها عن طريق أساس التداعى الحر من خلال الذاكرة ، والحواس والخيال – تتضح على النحو التالى –

- فهو يرى فى خياله :

١– فيتصور أنه حصل على أشعار مشاهير الشعراء

٢– يتخيل حالهم أثناء كتابة الأشعار

٣– يتوقع أنهم كانوا بائسين يتطلعون إلى السعادة

٤– يتخيل أنه أخذها وهرب بهدوء

(وأثناء الهروب يريق ماء الإناء وهذا يدفعه إلى محاولة السيطرة على وعيه)

= - " راهم دهيد آى ! پناهم دهيد آى !

مى ترسد اين غريب پناهنده،

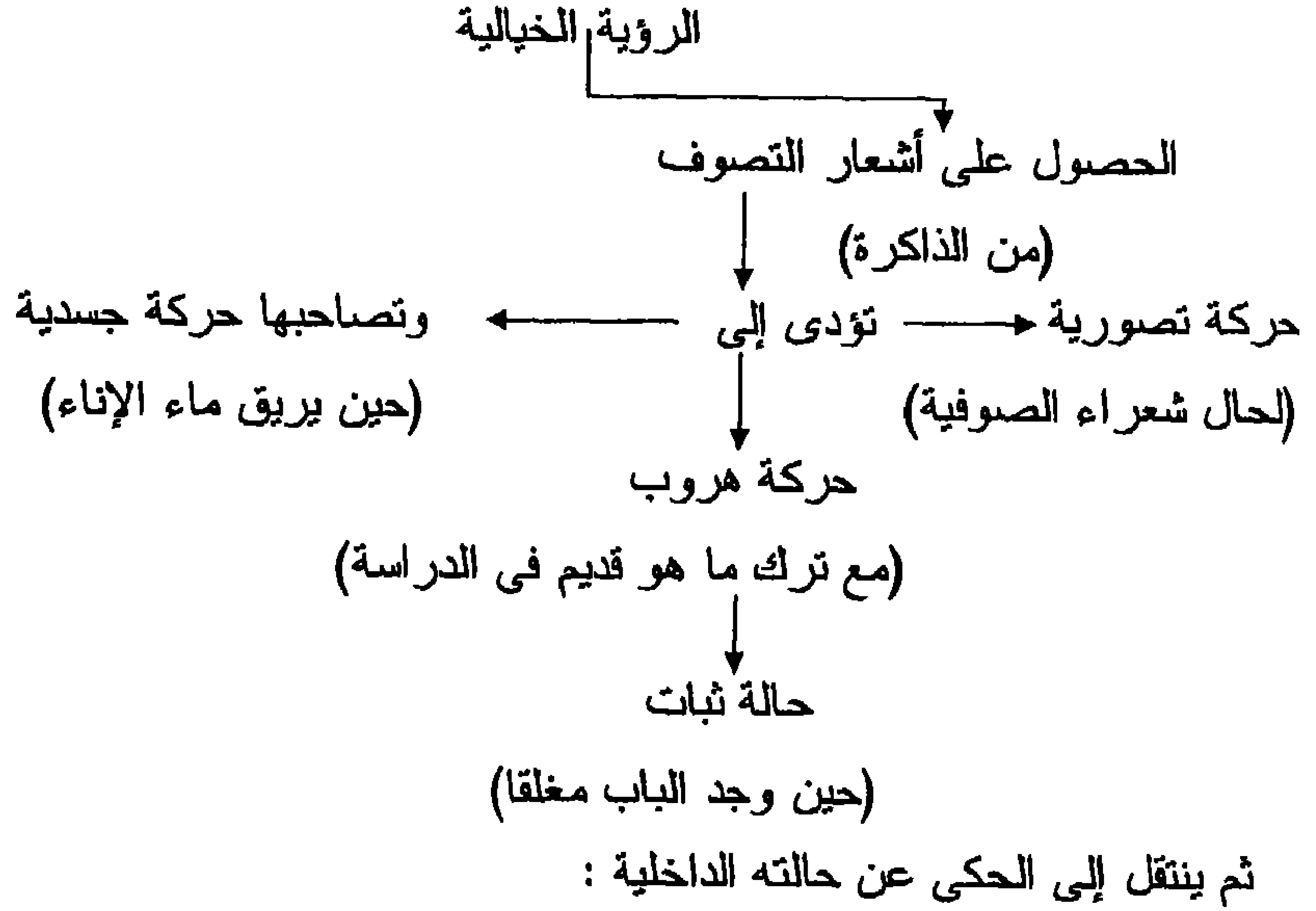
اى قوم ، پشت در مـــگذاريدش .

اى قوم ، ازبراى خدا ... "

[گريه مى كند.

(١) روبرت همفرى : تيار الوعى ، ص ٦٧ .

وربما يمكن أن يَسْهُل تصور هذه الحالة إذا نُقلت إلى شكل تخطيطى على النحو التالى:



ثم ينتقل إلى الحكى عن حالته الداخلية :

- وهو يحكى قصته

١- فيجد قلبه يخفق

٢- يرى السماء كرقعة شطرنج

٣- يرى النجوم المتلألئة من آيات الله

٤- يفر إلى المتصوفة (أهل الطريق) الثملون بالمحبة الآلهية

(وبالتفكير فى أهل التصوف الذين هرب اليهم وتوسله اليهم أن يقبلوه يحاول أن يسيطر على وعيه)

ويمكن نقلها إلى الشكل التخطيطى التالى:



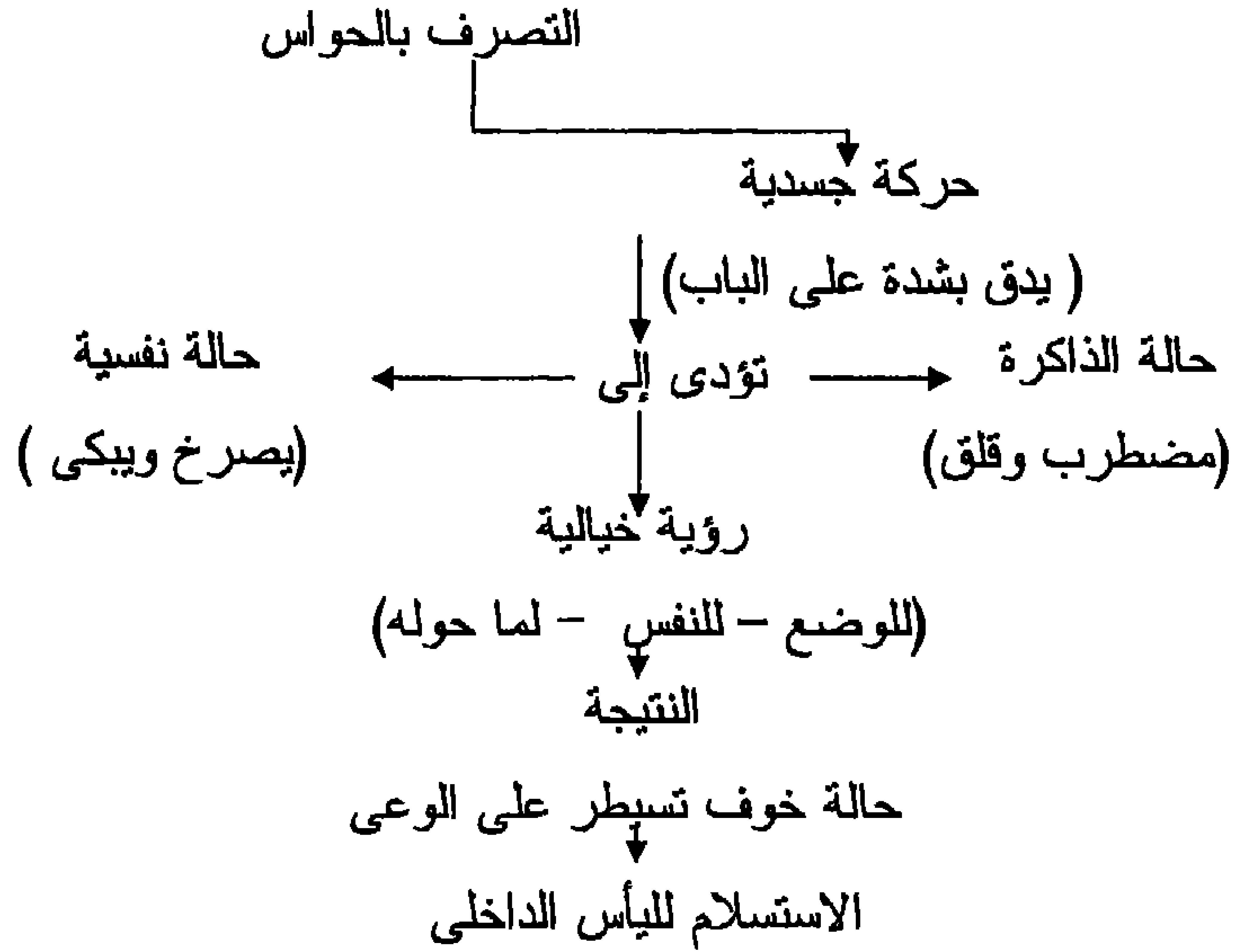
وتمثل الأفعال المضارعة التالية ردود فعله الحسية الناتجة عن حالته السابقة :

- وهو يدق بشدة على باب الخانقاه

١- فيذكر أنه مضطرب وقلق
٢- يصرخ ويبكى
٣- يتخيل الباب موجودا
٤- يتصور نفسه ينادى ويتوسل
٥- يلقب نفسه بالغريب
٦- يتأمل بخياله نفسه وهو لاجئ مسكين
٧- يقرر أن الغريب يخاف
٨- يكرر الرجاء والتوسل
٩- يتصور الغريب وهو يبكى

ويدل تكرار الشاعر لاستخدام الأفعال المضارعة بشكل ملحوظ؛ على قوة إحساسه بأنه ما زال يعيش نفس الإحساس بل وإصراره على استدعاء المتلقى ليحيا معه ويشاركه إياها.

ويمكن تمثيلها بالشكل التخطيطى التالى :



إن نمط هذا التخطيط يوضح اتجاه وعى شخصية اللاجئ، كل هذه الأشياء السابقة تشير إلى المواطن التى يندفع فيها العالم الخارجى إلى حياة اللاجئ الداخلية. وبعد آخر حال منها يسير خط التفكير على نحو ثابت مبتعداً عن العالم الخارجى فى حين تستسلم الشخصية لليأس الداخلى. وينهى القطعة بصوت بكائه قائلاً :

جلس حزيناً ، لا يدعه البكاء يقول :

- " تعالوا ، افتحوا لى الطريق! تعالوا امنحونى ملاذا !

هو .. هوى .. هاى .. " [1].

وقد اهتم " مهدى" بعنصر (التداعى) – وهو من العناصر الأساسية فى " تيار الوعى" – به يستطيع رصد ومضات الوعى وتدفقاته لإلقاء مزيد من الضوء على الشخصية وكل ما يخصها من حوادث وتجارب ماضية، بغرض الكشف عن المكنون النفسى للشخصية.

ونلمس هذا بوضوح فى قطعة " از برخوردها" (من المصادفات) من خلال استرجاع الشاعر لذكرى موقف مع امرأة لا ينساها، يقول الشاعر :

أكان ذلك أول لقاء لنا وربما آخر لقاء ؟
نحن فى تلك الغربة أقرب حبيبين.
الذكرى العطرة لتلك اللحظة الساحرة
تتدفق بالنور والورود !
نظرتى اختفت فى وجهها،
ونظرتها تاهت فى عينى
فهل أستطيع أن أراها ثانيةً ؟
آه ! متى بعد؟ أين ؟ هيهات !

وربى كم كانت جميلة ساحرة
كم كان جمالها رائعا، خلابا !
وفى ذلك المكان الوضيع الحقير
كم كان ذاك الجمال نادراً لا يصدق!

كانت الطرق مغلقة أمام نظرات المارة هناك.
لا أحد يعرف

---

(١) زمستان : ص ١٣٣ .
غمــگين نشسته، گريه امانش نمى دهد :
– " راهم .. دهيد ، . آى ! .. پناهم دهيد .. آى !
هو .. هوى .. هاى .. "

من أى أسطورة خرجت تلك الملائكية هناك.
أى نظرة لها – واه ! – ومن أية عيون أتت !
فهى غزلانيه مرحة.
وأى وجه وأى بسمة،
كأنها سحر وإعجاز .

آه !
كانت تلك أول مرة وكأنه آخر لقاء معها،
فمتى أستطيع أن آراها مرة أخرى؟
أو أين ؟ أبداً !
حسرتى كبيرة وأقول دائماً ليت
وأوقفت تعليقاتى على ثانيةً أبداً . (١)

---

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ٣٢: ٣٤.
اولين ديدار ما بود آن و شايد آخرين ديدار؟
ما در آن غربت به هم نزد يـــك ترْ ياران.
ياد عطر آگينِ آن افسانه گونْ لحظه
نورباران باد وگل باران !
– گشته در رويش نـــگاهم محو،
مانده در چشمم نـــگـــاهش مات.
بازهم او را توانم ديد ؟
آه ! كى ديـــگر ؟ كجا ؟ هيهات !

وَخداى من ! چه زيبا بود و بهت انـــگيز
وجه والابود زيبائيشْ ، والا وشـــگفت آور!
واندر آن منزلـــگـــهِ پَرت وحقارت بار
آن چنان زيبايىِ والا چه نادر بود و ناباور !

يدخل الشاعر فى موضوع القصة مباشرةً دون مقدمات ، بل ويبدأ مـن قلـب القصة بذكرى تلك الجميلة التى قابلها ويسترسل فى وصف جمالها، (وللوصف وظيفتان أساسيتان: الأولى : أن يكون وصفاً جمالياً مبهراً، والثانية : أنه وصف سابق لمعنى من المعانى الضرورية فى السياق العام للسرد الحكائى). (١)

ونجد أن الوصف السابق للمرأة التى ذكرها الشاعر ولم يذكر قصتها بعد، يؤدى الوظيفتين الأساسيتين للوصف من حيث أنه وصف مبالغ فى الإبهار ، وأيـضاً سـبق الوصف السرد العام للقصة ليوضح لنا أهمية هذه القصة عنده، إن القارئ ربما يراهـا صدفة سريعة فقام الشاعر بالتمهيد السابق ليسترعى اهتمام القارئ ويجذب انتباهه لأنه سوف يسمع لقصة ليست مجرد صدفة لقائلها، وبعد هذه المقدمة من الوصف يبدأ الحكى من أوله مرة أخرى قائلاً :

= راه ها را بر نـگـاه رهـگذاران بسته بود آنجا.
كس نمى دانست
كآن پريدُ خث ازكدام افسانه بيرون جَسته بود آنجا.

چه نـگـاهى – واى ! – وانـگـه از چه چشمانى!
هُوبَره واهو بره ى طناز را نازم.
وَچه رويى وچه لبخندى،
سِحْر را ، اِعجاز را نازم.

آه !
آن نخستين بار وگويا آخرين ديدارْ با او بود،
ديـگر او راكى توانم ديد ؟
يا كجا ؟ هرگز !
حسرتم بسيار ومى گويم ببازم كاش
شرط هايى راكه بستم باز با هرگز .

(١) د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى ، ص ٧٩ .

مازلت أذكر جيداً
ذلك القطار الذى كان يحملنى
من قلب التعاسة،
إلى السواد الأعظم لتلك النهاية المقبضة،
حين وقف فجأة فى ذلك اليوم، يوم الأمل واليأس،
للحظات فى مكان مجهول
- فى صحراء واسعة موحشة -
كانت غدوة حارة وكأنها نفس من ريح جهنم.
لكن تلك الجنة كانت هناك.
- متكأة على حجر، محتمية بظل شجرة صفصاف -
كانت هناك وحدها.
أنا ، ترجلت ، لم أترجل
خطوت على الأرض المحرقة ، لم أخط
رأيتها من بعيد ،
مثل مظلة مفتوحة، فالرياح دخلت فى العباءة السوداء لتلك الحورية الأرضية
هى ويداها مرتفعة، كقرون فراشة سوداء،
امسكت بطرفى عباءتها فى قبضتها ، مرفوعة للأعلى،
البريئة المرحة، الغزلانية الجريئة،
دون أن أعرفها، تتقدم تجاهى،
بخفة ورشاقة .
بلا شك كانت تظننى شخصاً آخر،
فكانت مسرعة نحوى.
وأنا لماذا كنت مسرعاً نحوها ؟ هذا مالا أعرفه.
أسرع كلانا نحو الآخر،
استطعت بالكاد رؤية ملامح وجهها.
لهيب شمس يوم من أيام مرداد،

ساخن محرق، ذلك المكان
فيه بقايا كل ظل، سقطت فاقدة الوعى.
كانت الصحراء ساخنة، وبداخلى نار عجيبة مشتعلة ؛
وفجأة فى لحظة مظلمة.
كلانا حيران فى مكانه ، متيبس،
وجها لوجه،عن قرب.
– " آه ! "
قلنا نحن الاثنين، أو كنا نريد أن نقول ذلك .
– كان لسان حالنا يقول هذا ، فى سكوت تلك اللحظة القصيرة –
لكن لم يسمع أحدنا من الآخر أى قول
بعد لحظة حيرة وارتباك،
– " اى خطأ! اوه ! ... "
– " لكن المحبوب حتما "
– " ... عفواً "

هى قالت ، لكن
فى نظرتها، من اللمعان والشقاوة الكثير،
تضئ شعلات السعادة ببسمتها البريئة
انفصلنا عن بعضنا ، لكن ظلانا للحظات
بقيا متعانقين،
القرب مع الغربة تعانقا ،
الشاهد على هذه الوحدة والغربة الشمس.
فجأة رأيت ،
ظلانا بهت لونهما، وتضاءلا، واختفيا .
كانت بقعة سحاب، غطت بحجابها الأسود الشمس !. [1]

(١) دوزخ، اما سرد : از برخوردها ، ص ٣٥: ص ٣٧.
خوب يادم هست
آن قطارى كه مرا مى برد،

=

از صمیمِ عُطلتِ این بی سرانجامی،
تا سواد اعظمِ آن تیره فرجامی،
ناگـــهان آن روز ، روزِ کام وناکامی ،
لحظه هابی چند دریـــگ منزلِ گمنام
– در وسیعِ دشت بی فریاد –
ایستاد.
چاشتـــگـــاهی گرم بود وچون دَمِ دیوانِ دوزخ، باد.
آن بهشت اما در آنجا بود.
– تخته سنـــگـــی تکیه گاهش ، در پناه سایهء بیدی –
او در آنجا بود و تنها بود.
من ، پیاده گشته ، ناگشته
بر زمینِ داغ گـــامی هِشته، ناهِشته،
دیدَمش کز دور،
مثل چتری باز ، باد افتاده در چادرْسیاهِ آن زمینی حور،
او چو شاخـــک های، پروانه یْ سیاهی، دست ها بَرداشته بالا،
دو کناره یْ چادرش در مشت ها ، افراشته بالا
هُوبره یْ افلاکیَم ، آهو بره یْ بی باک ،
بی خبر از خویش، سویم پیش می آید،
چابـــک وچالاک .
او مرا بی شـــک گُمان با دیـــگری می بُرد،
که به سوی من شتابان بود،
من چرا بودم شتابان سوی او؟ این را ندانستم.
رو به یکد یـــگر دوان هر دو ،
کم کمـــک خواندن خطوطِ چهره اش را می توانستم .

چاشتـــگاهی آفتابِ روزی از مُرداد ،
داغ داغ ، آن سانـــک
لاشهء هر سایه، پایِ ذاتِ خود بیهوشْ می افتاد.
دشت روشن بود و در من آتشی نشناخته روشن؛
ناگهان یـــک لحظه تاریـــک.
هر دو بر جا مانده حیران ، خشـــک ،

=

نلحظ فى الأسطر السابقة أن السرد يجرى بضمير المتكلم على لسان البطل والذى نظن طيلة الوقت أنه الشاعر نفسه، وهذا ما يميز " تيار الوعى " فى أننا لا نستطيع معرفة إن كانت هذه التجربة خاصة بالشاعر أو بالبطل، وأيا كان الذى يسرد لنا القصة سواء كان الشاعر نفسه أم بطل قصته، فأهم ما يظهر فيها بوضوح هو عنصر " التـــداعى" مـــن خلال استرجاع الشخصية لذكرى هذا الموقف مع تلك المرأة التى كانت تنتظر بجـــوار محطة القطار، لو افترضنا أن أحداث القصة تبدأ من أ ←ب ←حـ

أى من أ-ركوب القطار ←ب- مقابلة المرأة ووصفها ← حـ انتهاء المقابلة

= روبه رو ، نزديـــک.

– " آه ! "

هر دو يا گفتيم، يا مى خواستيم آن گفت.

– حال ما مى گفت ازين، در ساكتِ آن لحظه كوتاه –

ليـــک گويا هيچ يـــک ازديـــگرى نشنفت

بعد لختى خيره وحيرت زده ماندن ،

– " چه شتباهى ! اوه ! ... "

– " اما دلنشين البته"

– " ... مى بخشيد "

گفت او ، اما

در نـــگاهش ، از فروغ و اخْمنازِ شيطنت لبريز،

شعله هاىِ شادِ يـــک لبخندِ معصومانه مى رخشيد

ما جدا ازهم، وليكن سايه هاى چاشتـــگاهيمان

درهم و باهم يكى گشته،

قربتى با غربت آغشته،

شاهد اين وحدت وبيـــگانـــگى خورشيد .

ناگهان ديدم،

سايه مان كمرنـــگ شد، بيرنـــگ شد، گم شد.

لكّه ابرى بود، با چادر سيا نا محرم خورشيد پوشيد !

فإننا نرى أن الشاعر بدأ السرد من المنتصف ثم عاد بالذاكرة إلى البداية ، فيكون قد بدأ من ب ← أ ← حـ

وعندما عاد إلى البداية حيث ركب القطار لم يكتف بما ذكره فى البداية عن اللقاء بل بدأ استرجاع اللقاء بالتفصيل، ثم بدأ الوصف مرة أخرى، ونجد أن الوصف هذه المرة أكثر دقة وتفصيلا وله وظيفة مختلفة ومهمة عما سبق وذكرنا فى البداية، ففى الوصف " متكأة على حجر– محتمية بظل شجرة – وحدها – الرياح نفشت عباءتها كمظلة مفتوحة امسكت بطرفى عباءتها ورفعتها لأعلى. (فالوصف فى هذه الحال يقدم لنا ما يسمى بالوصف الخلاَّق)(١)، حيث سمى خَلاَّقاً لأنه يشيد معنى وحده، فبه يتضح لنا كل ما يريد الشاعر أن يخبر عن تلك المرأة فهى تجلس وحيدة فى انتظار حبيبها، وبهذا يكون الوصف يمثل واقعاً موجوداً مسبقاً، وأيضاً الوصف أداة تشكيل صورة المكان فقد ذكر الشاعر " صحراء واسعة خالية – المكان ساخن لا يوجد به أى ظل ولا بقايا ظل" وهذا يدلنا على قسوة المكان وشدته ورغم هذا فالشخصية لا تذكر إلا الشعور بالنشوى حين يقول : (لكن الجنة كانت هناك).

ويستمر البطل أو (الشاعر) فى سرد ما تداعى إلى خاطره كاشفاً لنا حقيقة هذه المصادفة، فالمرأة التى كانت تأتى نحوه مسرعة فى خفة كانت تظنه شخصاً آخر فهى لا تعرفه، عندما اقتربت منه عرفت أنه ليس هو الحبيب الذى تنتظره فاعتذرت وانصرفت، لكن بالنسبة له أخذ المشهد حيزاً أكبر من هذا فى مساحة وعيه فظل يركز على ملامحها وعيونها وضحكتها، وكأن وعيه الداخلى يرفض الانفصال عنها فعبر عن ذلك بذكره ظلالهما تعانقت وتوحدت، ثم فجأة يستفيق إلى الحقيقة ليرى أنها انصرفت وكأن الشمس قد غابت.

وقد أجاد " مهدى" فى استخدام آليات السرد المختلفة، وقام بدمج أكثر من تقنية معاً فنراه استخدم " الخطأ المأسوى" و "السرد الذاتى" و " الوصف الحكائى" ، وأفاد من "تيار الوعى" وعناصره من " تداعى " و " مناجاة النفس" ، مما أكسب البناء السردى فى شعره قوة وصلابة، فلم تكن الأسطر الشعرية مجرد سرد موضوعات وقصص مختلفة،

---

(١) د. حميد لحمدانى : بنية النص السردى ، ص ٨٠.

وإنما كانت مزيجاً من التقنيات الفنية التي وظفها الشاعر توظيفاً فنياً عالياً ليحقق المعنى الدرامي في شعره ويجذب انتباه القارئ.

وإلى جانب ما سبق، هناك مجموعة أخرى من وسائل تنظيم حركة " تيار الوعي" وهي مجموعة يمكن أن تسمى " مستحدثات سينمائية" ، (إنها عبارة عن التداخل بين الصورة المتحركة والقصة).[1]، ومن المعروف أن هناك وسيلة سينمائية أساسية هي وسيلة "المونتاج" وهي تقنية ليست بعيدة عن الدراما وقد اعتمدها كثير من شعراء الحداثة، وإن تكن خصيصة سينمائية فما يعنينا هنا ليس تفاصيل " المونتاج السينمائي" لكن ما يعنينا هو إماطة اللثام عن فنيات القطعة الشعرية المليئة بالعناصر الدرامية المختلفة.

وهذا ما سيتم تناوله في الصفحات التالية إن شاء الله.

---

(١) روبرت همفري : ص ٧٣.

المبحث الثالث

الأسلوب السينمائى

الأسلوب السينمائى فى شعر مهدى :

تلك التقنية التى نسميها " المونتاج" هى بإيجاز فى تعريف لأحد المتخصصين " توليف أو ائتلاف الأجزاء بعضها إلى بعض ومن ثم ائتلاف الكل للعمل الفنى، حتى ولو كان هناك نوع من التضاد أو الطباق فى بعض المواضع، أو الصدمات كل ذلك يحقق فى النهاية الوحدة التى يتوخاها صانع العمل" (١).

وتعنى أيضاً " التركيب النهائي للعمل (للصورة والصوت) كما يراه المشاهد " (٢).

وأما فى الشعر فإنه أحد أساليب إنتاج القطعة الشعرية الدرامية على نحو يحقق لها الحركة والنماء، وهذا يعنى أيضاً تركيب مجموعة من اللقطات تركيباً خاصاً.

والشاعر يعمد إلى اختيار ما هو جوهرى فى الحياة ليعرض موضوع شعره مبرزاً منه أبعاد تجربته، وذلك عن طريق جمع الصور الجزئية وإعادة ترتيبها مع إضافة ما يلزم من رموز مختلفة ومتفرقة فى الزمان والمكان " والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة" (٣).

وإذا يلحق الشاعر الصورة بالصورة على نهج المونتاج السينمائى يحقق غايته الدرامية، ونجد أن أسلوب المونتاج عنصر من العناصر المهمة فى تكوين الدراما لأن إعادة ترتيب مواقف معينة تتسق بمهارة لتحسين الأداء وتعميقه.

وقد استخدم " مهدى" هذه التقنية فى بعض أشعاره، وساق تصوراته بشتى أجزائها بطريقة تركيب اللقطات السينمائية، وقد اتضح ذلك فى شعر " مرد ومركب"، حيث يصور الشاعر لنا عدة مشاهد سينمائية يبدأها بالمشهد الأول لرجل الحرب الذى جاء ليوقظ النيام ويجمع الأسلحة، ولكن هيهات أن ينبعث بطل من جديد.

---

(١) حسين حلمى: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق (للسينما والتلفزيون) جـ٢ ، ص ١٤٠ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٠ م .

(٢) المرجع السابق : نفسه .

(٣) جبرا إبراهيم جبرا : مجلة الأدب ، مقالة بعنوان " المنولوج والمونتاج من أوجه الحداثة فى الشعر العربى المعاصر" ، السنة الرابعة عشرة ١٩٩٦م، ص ٦٠.

ثم يركبه الشاعر فى موكب ويطوف على طبقات المجتمع المختلفة والتى جميعاً فى انتظار الرجل وموكبه، لكن دون جدوى، حيث يمر فى المشهد الثانى على الطبقة البرجوازية الممثلة فى الفأرين، ثم المشهد الثالث للطبقة الكادحة الممثلة فى عمال الطرق، وأخيراً طبقة الفلاحين وكثرة أطفالهم وتكدسهم فى كوخ ضيق، وفى النهاية تقوض آمال المنتظرين ، وينتهى الرجل وموكبه إلى العدم واللاشئ .

ويبدأ المشهد الأول كما يلى :

قال الراوى : الطريق خال من المارة
والأتربة هامدة.
راح النهار وحل الليل.
وعاد الجوهر الأزرق اللامع العتيق.
عندما مضى من الليل ثلثاه،
ارتفع صوت طبول الحراس فى كل مكان
معلناً: " أنتم نائمون، ونحن مستيقظون
فاسعدوا وناموا مطمئنين. " (1)

يصف الشاعر فى المشهد الأول على لسان الراوى حال الطريق فهو هادئ وخال من الناس حتى تراب الطريق لا يتحرك وحل الليل والنجوم تلمع فى السماء، وفجأة بعد

---

(1) ازاين اوستا : مرد ومركب، ص ٢٦.

... گفت راوى : راه از آيند و روند آسود.
گردها خوا بيد .
روز رفت و شب فراز آمد.
گوهر آجين كبود پير باز آمد .

چونن گذشت از شب دوكوته پاس،
بانــگ طبل پاسدار ان رفت تاهرسو
كه : " شما خوابيد، ما بيدار
خرم و آسودتان خفتار. "

منتصف الليل ترتفع أصوات طبول الحرس. ثم ينتقل لمشهد آخر مكمل لهـذا المـشهد وليس منفصلاً عنه يقول الشاعر:

اسمع لكن من البطل الشجاع المقدام،
بطل الأبطال،
شجاع الشجعان؛
الذى تحرك بنفسه ونفض الغبار عن كاهله،
عيناه مفتوحتان يهتز شاربه ،
واتجه غاضباً نحو الخلوة الصامتة، وقال محتداً:
- " ها !
يا أبناء المنازل ! أيها الغلمان !
ارفعوا اسلحتى الجميلة المرصعة بالجواهر. " (١)

نجد فى المشهد السابق تفصيلاً أكثر للمشهد الأول فها هو البطل الذى برز فـى وسـط السكون، ويبدأ الشاعر فى تفصيل ملامح هذا القائد وحركته مع تدعيم الحركة بالصوت.

ثم يرتد إلى المشهد الأول موضحاً أياه وملقياً عليه الضوء أكثر، وذلك بإحاطته بصور أخرى تنتمى إليه، كأنما هو لقطة عن قرب، يقول الشاعر :

---

(١) ازاين اوستا : مرد ومركب ، ص ٢٧.

بشنو اما زآن دلير شيرگير پهنه ناورد،
گرد گردان گرد،
مرد مردان مرد؛
كه به خود جنبيد و گرد از شانه ها افشاند،
چشم بردراند و طرف سبلتان جنباند،
رو به سوى خلوت خاموش غرش كرد، غضبان گفت :
- " هاى !
خانه زادان ! چاكران خاص!
طرفه خرجين گهربفت سليحم را فراز آريد. "

قال الراوى : كان الخلاء هادئاً صامتاً.
لا يتحرك الماء عن الماء، ولا تتحرك أوراق الأشجار ، ولا أى شئ يتحرك
نهض بنفسه
جمع أسلحة مزاحه فى جرابه المثقوب.
جراب كأن
كل ما فيه سقط وما زال يسقط.
محدثاً ضجة طخ وطوخ وطق طوق.
قال فى نفسه : " الرجل بعد قد
غرق من رأسه حتى قدميه فى الحديد والفولاذ. " (١)

فى اللقطة السابقة يوضح الحركة والسكون بصورة أخرى، وجاءت هذه الأسطر نابضة بالحركة والصوت، وذلك فى قوله نهض، وأنزل، وسقطت وظلت تسقط ، ثم أتى بأصوات سقوط الأسلحة بشدة، لينتقل بالقارئ من شدة الهدوء إلى شدة الانزعاج بصوت الأسلحة " طخ طوخ " .

وقد بالغ الشاعر فى تكرار نفس المشهد بطرق متعددة كلها توضح حال هذا البطل بشئ من السخرية ، وتوضح الوضع حوله واستفاض فى شرح مدى السكون والهدوء المحيط بالمكان، ثم انتقل إلى شدة الضجيج، وكأنما آلة تصوير الشاعر تتحرك خلال المشهد لعرض المتناقضات ، حتى يصل بنا إلى هدفه الذى يصبو إليه، فالشاعر يهدف إلى توضيح الصورة للقارئ ، فهذا الرجل يأتى والمكان هادئ ساكن فيحدث فيه الضجيج

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٧.
گفت راوى : خلوت آرام خامش بود.
مى نجنبيد آب ازآب، آنسانكه برگ ازبرگ ، هيچ ازهيچ.
خويشتن برخاست .
ثقبه زار، آن پاره انبان مزيحش را فراز آورد.
پاره انبانى كه پندارى
هرچه درآن بوده بود افتاده بود و باز مى افتاد .
فخ و فوخ و تق و توقى كرد.
در خيالش گفت : " ديگر مرد
پاى تاسر غرق شد درآهن و پولاد. "

والإزعاج ولا يستفيد منه الناس أى شئ سوى الضجة والإزعاج. ثم ينتقل الشاعر لعرض مشهد رمزى –لإحدى طبقات المجتمع وهى الطبقة البرجوازية التى تملك المال والمخازن والأطعمة–مستخدماً تقنية فرعية من أدوات المونتاج وهى " اللقطة عن قرب"[1].

يقول الشاعر :

فى جانب من الصحراء
قال فأر لفأر آخر:
" كل ما كنت أملك من بضائع فسدت فى المخازن ؛
كل ما أملك ، ها ، فسد وتسوس ؛
الأشياء الصغيرة والقمح والصابون والحبوب ، أحمال فوق أحمال... "
أجابه الفأر الآخر بصوت منخفض قائلاً بتردد :
" أنا أيضاً ، لكن دعك
ربما يكون هذا نفس الرجل الذى يقولون عنه الكثير ،
وسوف يتبعه كثير من المشترين الأثرياء.... "
خفض صوته وفجأة صارت الأرض ستاً
والسماء صارت ثمانية ،
فقد كان الرجل وموكبه يمرون من هناك . [2]

---

(١) تيار الوعى : روبرت همفرى ، ص ٧٤.

(٢) ازاين اوستا : ص ٢٩ .

دركنار دشت،
گفت موشى بادگر موشى:
" آنچه كالا داشتم پوسيد در انبار؛
وآنچه دارم ، هاه ، مى پوسد؛
خرده ريز و گندم و صابون وچى، خروار درخروار... "
خست حرفش را وباشك درجوابش گفت ديــگر موش :
" ما هم از اينسان ، ولى بــگذار
شايد اين باشد همان مردى كه مى گويند چون وچند،
وزپيش خيل خريداران شوكتمند ... "
خسته شد حرفش كه ناگاهان زمين شد شش
وآسمان شد هشت ،
زآنكه زآنجا مرد و مركب درگذر بودند .

فى اللقطة السابقة استخدم الشاعر المنولوج الداخلى بين الفأرين، ثم أنهى المشهد بمرور صاحب الموكب حيث يقطع هذه اللقطة بنفس النتيجة التى يريد الشاعر التأكيد عليها وهى أن مرور الرجل وموكبه لا يزيد الناس إلا ضجيجاً دون فائدة، والسماء التى تصبح ثمانية والأرض ستاً ، لها هنا دلالة أراد الشاعر توضيحها ، فطبقات الأرض سبعة والسماء أيضاً، ومعنى اختلال هذه الطبقات حدوث أمر جلل، فالناس فى انتظار المخلص الذى يأتى بالخير لكن ما يحدث على عكس ذلك، فهذا البطل المنتظر يأتى بالسلب على الناس فيتنقص من أرضهم لصالح السماء. وهو ينتقل بالمشاهد ليعرض لنا الطبقات التى تعيش فى مجتمعه وانتظارها للبطل المخلص.

ويعرض لنا الشاعر مشهداً مختلفاً تماماً لطبقة أخرى فى مجتمعه ولكن هذه المرة طبقة كادحة من عمال الطرق ويمثلون الطبقة الفقيرة المتألمة فى المجتمع، وفى هذا المشهد يتوفر العديد من الوسائل التى تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، مثل (التوالى السريع للصور، أو صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمى إليها، وهذه الوسائل تعتبر أدوات لتحقيق تأثير " المونتاج" وبها يتحقق " اللقطة عن قرب" أو " الامتداد اللانهائى للحظة) [1]، يقول الشاعر فى هذا المشهد :

ثناياها ضائعة على جانبى الطريق بعيدا ،
مواضع الخطى على الطريق الممهد
وعلى الأرض كان قد رقد في هدوء ودعة
كشريط عتيق مسحوق مطحون،
وفراغ الصحراء الشاسعة –
(مستسلماً لانحدار تلة، واد جبلي،
بقعة من شجيرات وشجرة، تلة، كومة أشياء
تجذب إليها النظرة التائهة الخاوية للحظة
أو تردد صدى صوت) –
مثل كفتى ميزان عادل منضبط ، لكنهما خاليتان،
عند طرفي الطريق الخاليين.

---

(١) روبرت همفرى : تيار الوعى ، ص ٧٤ .

له شكل ممهد، خال في جوهره ، وجود كالعدم،
لا شيء ، عبث . (١)

في بداية المشهد يمهد الشاعر بوصف وضع الصحراء التي سوف يمر بهـا الموكـب، سيعرض فيما بعد مدى معاناة العمال القائمين على إصلاحها لأعوام عديدة، ويـصور الشاعر مشهد الصحراء بكاميرا قريبة ليتخذ من "اللقطة عن قرب" تقنية توضح بمنتهى الدقة كل شيء وفي النهاية يفضي المشهد إلى لا شيء، ليتحقق بذلك ما يسمى "بالاختفاء التدريجي" وهو إحدى وسائل المونتاج وبذلك يسلمنا لمشهد يبدأ بعده يقول الشاعر:

كذلك كان الليل خالياً في سكونه
بقى له قليل من نور ضعيف
الرجل والموكب سائر بجدية،
لا يقبل التوقف،
لا يعرف التعب.
ومع أن الحصان النحاسي كان يثير الغبار من كل ناحية

---

(١) ازاين اوستا: ص ٢٩، ٣٠
پيچ و خمهاش ازدوسو در دور دستان گم
گامخواره جادهء هموار
برزمين خوابيده بود آرام وآسوده،
چون نوار سالخوردى پوده و سوده،
وفراخ دشت بى فرسنگ -
(ساكت ازشيب فرازي، درهء كوهي،
لكهء بوته و درختى تپه اى از چيزى انبوهى
كه نگاه بى پناه و بور را لختى بخود خواند
يا صدائى را به سويى باز گرداند)-
چون دوكفه ى عدل عادل بود اما خالى افتاده
در دوسوى خلوت جاده
جلوه اى هموار از همواری ازكنه تهى بودى چون بوده
هيچ بيهوده

لكنه كان يتصبب عرقاً كسحاب الربيع
(الرجل والموكب، قال الراوي، خلاصة القول ، كانا ينطلقان
[كالريح ،
كان طين الطريق يتطاير خلفهم كالسيل
بدت بقعة على بعد في الطريق
ها ، ما كان هذا؟
[لا أحد يرى، ربما لم ير أحد تلك البقعة
قال الراوي: لا بد من السير، مهما يكن
[أو مهما يحدث.
على جانب الصحراء، على بعد خطوات من هذا الشريط الباهت.
كتلة مكومة،
بداخل خيمة ضيقة كصدري
(معلق فيها كقلبي فانوس مدخن منذ أمد قريب
بضوء خافت مثل كذبة لا تُصَدَق،
قصة لا تنطلي على طفل غرير)
مكوم على بعضه كم مهمل من بقايا أفيون محترقة
[ملقاة حول فراش اثنين،
فراش رجلين.
بارد. (١)

---

(١) المرجع السابق ، ٣٠ ، ٣١
همچنان شب باسکوت خويش خلوت داشت •
مانده از او نوز باقى خسته اندى پاس ،
مرد و مرکب گرم رفتن ليك
ماندگى نپذير ،
خستگى نشناس •
رخش رويين گرچه هرسو گردباد گرد ى انگيخت
لكن ازآنجاكه چون ابر بهار از چارده اندام باران عرق
[مى ريخت
(مرد و مرکب ، گفت راوى، الغرض ، القصه مى رفتند =

هذا المشهد الدقيق الذي يوضح مدى وحشة الليل والصحراء، ويقترب جداً من المـشهد فتصور كاميرا الشاعر خيمة صغيرة حقيرة، في وسط كل هـذا الاسـتوحاش، وهـي لعاملين من عمال الطريق البائسين ثم يدخل بالمشهد عليهما ليصور حالهما من قـرب يقول الشاعر:

قال الراوي: ما كان هناك،
كان مثل أصحابه مغبراً متعباً كئيبا،
أيضاً مثل أصحابه سئماً من وجوده
أيضاً مثل أصحابه متعب من الوجود
وفي تلك اللحظة الحزينة، لا نائم ولا يقظ، ثمل بالمتاعب
[فلديه عمل.

كل شيء مبعثر،
يحكي عن: "يا، قد وضعت كل شيء في مكانه
المطرقة هناك والمجراف، والفأس أيضاً.

= [همچون باد ،
پشت سرشان سيلى از گل راه مى افتاد •
لکه اى در دور دست راه پيدا شد •
هان چه بود اين ؟
[کس نمى بيند نديد آن لکه را شايد •
گفت راوى رفت بايد تاچه باشد
[ياچه پيش آيد •
درکنار دشت ، گامى چند دور ازآن نوار رنگ فرسوده،
سودهء پوده ،
درفضاى خيمه اى چون سينهء من تنگ
(اندرو آو يخته مثل دلم فانوس دوداندودى از ديرك
بافروغى چون دروغى که ش نخواهد کرد باور هيچ
قصه باره ساده دل کودك)
در پريشانبوم گرداگرد خودگم پاره پوره تنگ هم دو
[بستر افتاده ست،
بستر دو مرد •
سرد •

(هوم، ماذا؟)

هنا أيضاً رافعة

فأس هنا وغربال هنا،

(ما النتيجة، هه)

تعال

(ما النهاية)

هنا أيضاً

(حسناً، يعني)

حبل و

(ماذا)

كيس

كل هذه أدوات للتعب، بربك فأين أدوات الراحة؟". [1]

---

(١) آزاين اوستا : ص ٣٢.

گفت راوی : آنچه آنجا بود،

بود چون دارندگانش خسته و فرسوده گردآلود

نیز چون دارندگانش از وجود خویشتن بیزار

نیز چون دار ندگانش رنجه از هستی

واندرآن مغموم دم، نه خواب نه بیدار، مست خستگیهائی

] كه دارد كار .

ریخته واریخته هرچیز

حاكی از : " ای، من گرفتم هرچه درجایش

پتك آنجا و كلنگ آنجای اینهم بیل.

(هوم كه چی؟)

اینجا هم از اهرم .

بیلك اینجا و سرند اینجا ،

نحن إزاء مشهد نابض بالحركة والحيوية، حيث يرصد الشاعر فيه أدق التفاصيل في حياة أولئك العمال، وطريقة رصده هذه خدمت الوظيفة الإيقاعية في القطعة، وصورت كذلك تدفق كثيرمن الأدوات التي يستعملونها في الكد، وما يتخلل تلك الصور من أصوات تعزز أسلوب "المونتاج" السينمائي، كما لو كان يعرض وضع هذه الطبقة العاملة في شريط سينمائي ناجح.

ويستكمل هذا المشهد قائلاً:

قال الراوي: إن أردت الصدق، فقد صدقت تلك المتاهة

[معهم.

وفي تلك الليلة كأنهما يتكلمان ويتحاوران معاً.

أنا كنت أسمع ما كانا يقولان

كانا يلعنان الدنيا كالليالى السابقة

ثم ينامان متعبين محبطين.

وداخل الخيمة تلك الليلة أيضاً

كان حوار ومناجاة :

"يا دجار"، أنت يا، أنا معك، أيقظ أنت أم نائم؟

لم تعد بي طاقة يا صديقي

إلام نبقى في الصحراء وحدنا،

= (چه نتيجه ، هه)

بيا

(آخر كه)

اينهم جاى

(خب ، يعنى)

طناب خط و

(چه)

زنبيل

اينهمه آلات رنج ست ، آى ، پس اسباب راحت كو ؟ "

[نستنشق هذا الغبار الملوث؟

إلام نبقى لنمهد هذا الطريق؟

فنحن بطريق صحراء الموت الذي يعبره من مدينة لأخرى

سعداء لا يعكر صفوهم أي ألم

قد تضاعفت همومنا بسبب قومنا أضعافاً

لقد سئمت هذه الحياة، أتعرف ، أنت، سئمت.

يا يادجار، أنا معك، أنائم أم يقظ...."

لكن " يادجار"

قال بصوت ضعيف ناعس:

[يا صديقي

نحن كذلك ، ولكن كم قلت لك

قد قلت لك، أقل صبر لله منك أربعون سنة وسبعة عشر يوماً

ألم تسمع أن يوم الفرج سيأتي

- "اليوم الجميل حين تصفو لنا الحياة -

ذلك اليوم الذي لا تسمع فيه أذن ولا ترى عين

غير زهرة الفرح، وأصوات النصر

ألم تسمع أن لدينا على الطريق رجلاً وموكبه

آه، انظر ... انظر هناك ... قد ثار غبار وأي غبار

كأن رسولاً يصل الآن ومعه رسالة.

ربما يكون هذا الغبار للموكب والرجل،

ذلك العظيم الذي يسعد الناس ويعفو عنهم ... "

قال الراوي: وهن صوته إذ فجأة صارت الأرض خمساً

والسماء تسعاً .

[لأن الرجل والموكب كانا يعبران هناك . [1]

---

(١) از این اوستا : مرد ومرکب ، ص ٣٣ ، ٣٤
گفت راوی : راست خواهی راست می گفت آن پریشانبوم
[باا یشان .
واندر آن شب نیز گوئی گفت و گوئی بودشان باهم .
من شنیدستم چه می گفتند .
همچو شبهای دگر دشنامباران کرده هستی را
خسته و فرسوده می خفتند .

در فضای خیمه آن شب نیز
گفت وگوئی بود و نجوائی :
" یا دگار، ای ، باتوام، خوابی تو یابیدار ؟
من دگر تابم نماند ای یار
چندمان بایست تنها در بیابان بود،
[نوشید این غبار آلود ؟
چندمان بایست کرد این جاده را هموار؟
ما بیابان مرگ راهی که برآن پویند ازشهری بدیگرشهر
بیغمانی سرخوش وآسوده از هررنج
کرده از رنج قبیله ی ما فراهم ، شایگان صد گنج .
من دگر بیزارم از این زندگی ، فهمیدی ، ای ، بیزار .
یادگارا ، باتوام، خوابی تو یابیدار ؟ ... "
یادگار اما
خست حرفش را وخواب آلوده گفت:
[" ای دوست
ما هم ازاینسان، ولیکن بارها باتو
گفته ام، کوچکترین صبرخدا چل سال وهفده روز تو در
[توست .
تو مگر نشنیده ای که خواهد آمد روز بهروزی
- " روز شیرینی که باما آشتی باشد " -

يظل الشاعر يزجي المشاهد في جدلية بين التساؤل والوصف وتنازع الأفكار، ثم يظهر صوت الشاعر في هذا المشهد متمثلاً في صوت الراوي الذي يستمع إلى حوارهما البائس المعبر عن طبيعة المأساة من خلال رموز ومجازات متناقضة، مستعيناً ببعض الأمثلة الشعبية في قوله "أقل صبر لله أربعون سنة وسبعة عشر يوماً في صمت" ويريد أن يعبر به كما نقول في الأمثال العربية وإن "الصبر حبائله طويلة" وأن "الصبر مفتاح الفرج"، لأنه أتبع مثله عن الصبر بذكر أن يوم الفرج قريب، ويعلق كما ذكرنا من قبل كل هذا الفرج على قدوم الركب والرجل العظيم، ويكرر الشاعر نفس المعنى في نهاية كل مشهد، وهو عبور الرجل وموكبه، وأن الأصوات تخفت وتتلاشى ويمر الموكب فينتقص من طبقات الأرض ليزيد طبقات السماء، ويسمى هذا "الارتداد"(١)؛ وهو من التقنيات الفرعية للمونتاج، والارتداد هذا يجعل عين الناظر للمشهد عامة تنتبه بشدة إلى الشيء الذي دخل فجأة في إطار الصورة، ويجذب اهتمام القاريء بشدة نحو الحدث الجديد، واستخدام الشاعر لجذب الانتباه نحو الرجل وموكبه قوله في كل مرة "وضعف الصوت، أو تكلم في همس"، ليسترعي الانتباه إلى أن هناك حدثاً جللاً سوف يحدث، و ها هو يغير طبقات الأرض، لكن دون أي فائدة للشعب المعذب.

= آنچنان روزی که در وی نشنود گوش و نبیند چشم
جز گل افشان طرب، گلبانگ پیروزی

تو مگر نشنیده ای در راه مرد و مرکبی داریم
آه ، بنگر ... بنگر آنك ... خاسته گردی وچه گردی .
گویی اکنون می رسد از راه پیکی ، باش پیغامی
شاید این باشد همان گردی که دارد مرکب و مردی،
آن گنه بخشا سعادت بخش شوکتمند ... "
گفت راوی : خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد پنج
و آسمان نه
زآنکه زآنجا مرد و مرکب درگذر بودند .

(١) دراما الشاشة : جـ ٢، ص ١٢٧ .

ونرى أن الراوي هنا متمثل في الحكى، أي مشارك في الأحداث إما كشاهد أو كبطـل، وهو يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعليقات أو التأملات.

والمشاهد على هذا النحو بتنوعها وبتقطيعها وتوالي السرد الشعري فيها، نجحت لـيس في تجسيد المعاناة فحسب بل في بث الحيوية التي تشعل حـس القـاريء، والمـشاهد الشعرية على هذا النحو تماثل شريط العرض السينمائي.

وينتقل الشاعر من هذا المشهد إلى مشهد آخر لعرض لقطة أخرى وهى هـذه المـرة، لطبقة الفلاحين، يقول :

قال الراوي: كانت القرية تغط في النوم لكن
الفلاح وزوجته يقظان
"ماذا تعرفين؟ يا امرأة! هذه لعبة .
ذلك الكلب الأصفر إنه ثعلب ، نهايته
- ألم تسمعي أنه (ليس كل مستدير جوزاً)
تنهدت المرأة ونهضت ناعسة العين
لتغطى
وجه ذلك الابن الذي كان نائماً هناك بجوار الباب (وكانت الرياح تهب) .
فركلت يد هذا الأول:
["آخ"
وذلك الثالث استيقظ من الصوت، تحرك:
"ماء"
كان عطشان فهب من النوم
اشتدت الرياح. فأطاحت بالباب على الجدار بشدة.
الخامس تقلب في فراشه.
الثامن، ذلك الرضيع، بدأ في البكاء.
قال الراوي: الحمد لله، ما شاء الله، تنقلع عين العدو
الكوخ مليء بأبناء من مختلف الأعمار
صبيان وبنات كل واحد هذا عزيز، وتلك محبوبة.
عادت المرأة إلى مكانها. استراحت ، قالت حينذاك:

"أنا لا أعلم كيف أو كم،
أنا سمعت أن في الطريق
موكباً، فيه رجل عظيم..."
ضعف صوتها إذ فجأة صارت الأرض أربعاً والسماء عشراً.
[لأن الرجل وموكبه كانوا يعبرون من هناك. (١)

---

(١) از این اوستا : ص ٣٥ ، ٣٦
گفت راوی : روستا در خواب بود اما
روستائی بازنش بیدار :
" تو چه میدانی ؟ زن ! این بازیست ٠
آن سگ زرد این شغال ، آخر
تو مگر نشنیده ای هرگرد گردو نیست ؟
زن کشید آهی و خواب آلود
خاست ازجا تابپوشاند
روی آن فرزندرا که خفته بودآنجاکنار در (می آمد باد) ٠
دست این یك را لگد کرد :
[" آخ "
وآن سدیگر ازصدا بیدار شد ، جنبید :
" آب "
تشنه بود و جسته بوداز خواب
باد شدت کرد٠ در را کوفت بردیوار، بافریاد٠
پنجمین در بسترش غلطید٠
هشتمین ، آن شیرخواره ، گریه را سرداد ٠
گفت راوی : حمدلله ، ما شأالله ، چشم دشمن کور
کلبه مالامال بود از گونه گون فرزند =

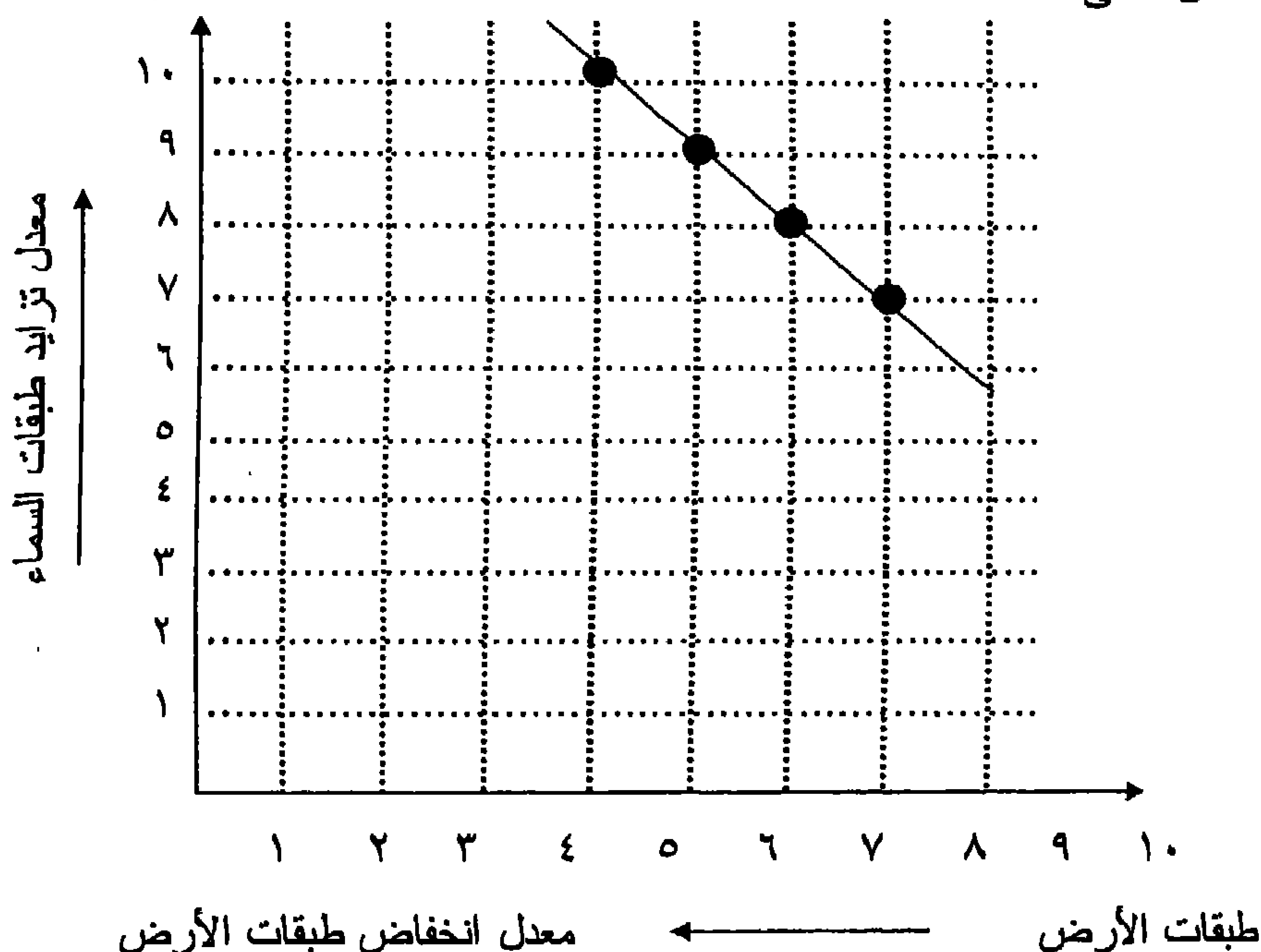
نحن إزاء مشاهد متدفقة الحيوية، اعتمد الشاعر في بنائها علـى القـصص الـدرامي وأدواته الفنية التي تتعاون في تكوين مشاهد متكاملة نابضة بالحياة، ويـذكي الأحـداث بارتباطه بواقعه، فالشاعر كان قادراً على رصد إحساسات مجتمعه بطبقاته المختلفـة، بأقصى ما يمكن من صور متآزرة ترتكز على طاقات توحي بعذابات الشاعر، وعذابات قومه الغارقين في المعاناة.

فهذا المشهد يعبر عن حالة الفلاح، كأنما بيد الشاعر آلة تصوير يصور بها عن قرب، كوخ الفلاح من الداخل وهو مليء بالأطفال وينتقل بالكاميرا مـن الطفـل الأول حتى يصل للثامن الرضيع، ثم تقف اللقطة عند شخصية الأم الآملة في الخير والفـرج الآتي على يد الرجل العظيم وموكبه وهي لا تعرف عنه أي شيء لكن يحدوها الأمـل الذي سرعان ما يتبدد بعد مرور الرجل وموكبه والذي لا يتسبب للمرة الثالثة إلا فـي اختلال الأرض والسماء حيث يزيد من معاناة سكان الأرض وينتقص مـن حقـوقهم، ويضيق عليهم الأرض فينقص طبقاتها حتى تصير أربعاً بدلاً من سبع طبقات.

= نر و ماده هريك اين دلخواه ، آن دلبند .
زن بجاى خويشتن برگشت . آراميد، آنگه گفت :

" من نمى دانم كه چون ياچند،
من شنيده ام كه در راه ست
مركبى ، برآن نشسته مرد شوكتمند ... "
خسته شد حرفش كه ناگاهان زمين شد چار،
و آسمان ده
] زآنكه زآنجا مرد و مركب در گذر بودند .

وإذا تخيلنا رسماً بيانياً لطبقات الأرض والسماء وما يحدث لها من اختلال سيكون على الشكل التالى:



ويتضح لنا من خلال هذا المنحنى معدل الانخفاض فى طبقات الأرض، ومعدل التزايد فى طبقات السماء.

ثم يتتبع الشاعر الرجل وموكبه في محاولة لإنهاء المشاهد الدرامية المختلفة التي مرت علينا، نستطيع أن نقول إنه يحاول الوصول بالإيقاع الدرامي إلى قمـة هرمـه، ليصل للهدف من القطعة بمشاهدها المتعددة : يقول "مهدي":

فجأة ،
كأن الطريق الممهد،
في الصحراء الشاسعة،
انحنى وانثنى ، أظن
اتخذ مساره نحو نور وظل آخر.
الرجل وموكبه كلاهما لاذا بالفرار، فجأة بسرعة
[سحبوا أنفسهم وفروا،
انسحاب

فرار

انسحاب.

مثل مسمار مثبت فى مكان يابس

دون حراك، ميت اليدين والقدمين

بدون أن يلفظا ببنت شفة،

في نفسهما :

"واى.

ها، أيها السواد ، من أنت ؟

[تعال !"

قال الراوي: لكن أنىّ لظلالهما أن تجيب ؟

"هاي.

[ها، .... النجدة."

بعد عدة لحظات،

تحركوا ببطء في المكان.

والظل أيضاً تحرك.

الرجل والموكب ، هاربين، يفرون متقهقرين، يمصمصون شفاههم.

وظلالهم على نفس شاكلتهم تتقدم مثلهم

" هلم !

أيها الخدم! ما هذا؟

من هذا؟

مرة أخرى لا شيء قط. (١)

---

(١) ازاين اوستا : ص ٣٧ ، ٣٨

ناگهان انگار،

جادهء هموار،

در فراخ دشت،

پيچ وتابى يافت ، پندارم

سوى نور و سايه ديگر گشت .

وبهذا المشهد الفجائي ينهي الشاعر هذه القطعة، والتي عبر خلالها عن ألـــوان مأساته، متطلعاً إلى الخلاص من آلامه وهمومه، لكن هذا الخلاص أصـــبح مـــستحيلاً حيث إن البطل المنتظر، الممثل في الرجل الآتي مع موكبه لاذ بالفرار ولم يترك وراءه ولا حتى ظله، وقد استعان الشاعر ببعض الأصـــوات التـــي توضـــح مـــدى المأســـاة

= مرد و مركب هردو رم كردند، ناگه باشتاب از آن شتاب

[خويش كم كردند رم كردند ،

كم

رم

كم٠

همچو ميخ استاده برجا خشك

بى تكان ، مرده به دست وپاى،

بى كه هيچ از لب برآيد نعره شان

در دل :

" واى٠

هى، سياهى! تو كه هستى ؟

[آى ! "

گفت راوى : سايه شان اما چه پاسخ مى تواند داد ؟

" هاى ٠

[ها، ٠٠٠ اى داد ٠ "

بعد لختى چند ،

اندكى برجاى جنبيدند٠

سايه هم جنبيد ٠

مرد و مركب رم كنان ، پس پس گريزان، لفج ولب خايان،

سايه هم زآنگونه پيش آيان ٠

" آى!

چاكران ! اين چيست ؟

كيست ؟ "

باز هيچ از هيچ .

مثل "واي – ها – هي" وتكرار هذه الأصوات بشكل معين يقصده الشاعر تساعد في بناء الشكل الإيقاعي، وأيضاً نجده أنهى المشهد بطريقة "الاختفاء التدريجي" وهو أداة من الأدوات الفرعية لتحقيق تأثير "المونتاج السينمائي"، وقد استخدم عبارات تدل على هذا الاختفاء قائلاً: "انسحب – لاذوا بالفرار – فارين – هاربين – لا شيء قط".

وقد أدار الشاعر حواراً داخلياً بين الرجل وظله، وهو حوار ضعيف لا يفتأ أن يتلاشى، ويحل صوت الراوي معلناً أنه لا أحد يرد، وإذا بالمشهد يختفي تدريجيا ببطء حتى يصل إلى (لا شيء قط).

ومن المقاطع السابقة من شعر "مرد ومركب" ، أو (الرجل والموكب) نجد أن الشاعر باستحضاره لصورة مجتمعه واقتناصه المشاهد منه وعرضها خلال القطعة الشعرية، يبدو كما لو كان يعرض حال المجتمع الإيراني آنذاك في شريط سينمائي شيق.

نعم كأننا أمام شريط سينمائي، يعرض صورة متكاملة للشعب الذي يعاني من ألم الانكسار ويأمل في البطل الذي يعيد أمجاد الأجداد، وإذا بهذا الشعب بكل طبقاته من برجوازية إلى عاملة إلى كادحة، تتقوض آمالهم، وإذا بنا نرى عدة مشاهد تفضي كلها إلى خواء، ولا شيء سواه.

ومما سبق يتضح لنا أن الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية – وبخاصة تلك الوسيلة الأساسية وهي المونتاج – هي التعبير عن الحركة وتعدد اللقطات في العمل الفني. وهذه الوسيلة المعدة لتقديم ما هو غير ساكن، هي الوسيلة التي استعملها الشاعر لتسهم في تحقيق غرضه الأساسي، وهو تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية ، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية للمجتمع الإيرانى بمعظم طبقاته.

إن " المونتاج السينمائى ينهض بدور مهم فى القصة، فعن طريقه يتمكن المؤلف من إيجاد إمكانيات كبيرة لتصوير عناصر الموضوع تصويراً سينمائياً ؛حيث يفرض المونتاج نظامه وإيقاعه على عيون المشاهدين(١).

---

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، بيروت ، ١٩٩٦م ، ص ٣٢٥.

وقد أنتج الشاعر العديد من القطع الشعرية على هذا النحو، ولكننا نورد أكثرها نجاحاً في تطبيق هذا الأسلوب ففي قطعة "ناگـه غروب كدامين ستاره" (أي نجم يغرب فجأة) يعرض مشاهد متعددة لمعاناة الشعب الاجتماعية والاقتصادية، ويبدأ القطعة بمنظر لليل تتصاعد فيه أنفاس الدخان التي غيبت وعي الشعب كله إلا الشاعر فقد اختفى هو وظله بعيداً ليطوف في أنحاء هذه المدينة المضببة ويصور أحوالهم في عدة لقطات معبرة بشكل كبير عن تدهور أوضاع الشعب، يقول الشاعر:

هو رأى، وأنا أيضاً رأيت
رجلا وامرأة يسكنان إلى بعضهما
كطائري حجلة يافعين يتبختران.
ويتبادلان الهمسات والضحكات وعيناهما تلمعان
حتى كأن رياح مودتهما،
سوف تخيف وترعب حتما
عجلة فلك الزمان الدائرة
– هذه العجوز التى لا أمان لها –
وتمنعها عن العمل والدوران، وتغلبها.
والهِرَم والموت في مكمنهما المشئوم
ترعبهما وتفقدهما الأمل. (١)

---

(١) ازاين اوستا: ناگه غروب كدامين ستاره؟ ص ٩٨ ، ٩٩
او ديد ، من نيز ديدم
مرد و زنى را كه آرام و آهسته باهم
چون دو تذرو جوان مى چميدند.
و پچ پچ و خنده و برق چشمان ايشان
حتى بگو باد دامان ايشان،
مى شد نهيبى كه بى شك
انگار گردنده چرخ زمان را
– اين پير پرحسرت بى امان را –
از كار وگردش مى انداخت ، مغلوب مى كرد.
و پيرى ومرگ را در كمينگاه شومى كه دارند
نوميد و مرعوب مى كرد.

اللقطة السينمائية السابقة تبدو غريبة على الصورة القاسية الذي يبدو في القطعة عامة، فهي لرجل وامرأة في حالة تآلف وكأنهما من شدة المحبة سوف يغيـــران دوران الزمان وطبيعة الحياة إلى حد أن الحب المنبعث عنهما سوف يبدل طبيعة الكِبر والموت ويريد الشاعر أن يعبر بهذا المشهد عن مدى غياب الشعب عن حقيقة حياته ووضـــعه، والرجل والمرأة مثال لصورة هذا الغياب، حيث أنهما فى هـــذه النـــشوة مـــن الحـــب ويتجاهلان تماماً ما يحدث للمجتمع.

ويؤكد بها الشاعر أن التدهور الذي أصاب مجتمعه ليس فقط بالبؤس والبطالة والظلـــم، ولكن أيضاً بالانغماس فى الذاتية وعدم الشعور بالواقع الحياتي واللامبالاة، ثم يتبع هذا المشهد بمشهد آخر على النقيض ، فبضدها تتضح الأشياء، فبعد لقطة السلبية المطلقـــة تلك، يتجلى الحس السينمائي حينما ينتقل فجأة بالكاميرا ليصور ذلك البائس الذي يصرع في الشارع من أجل لقمة العيش، فقد صور الشاعر هذه المشهد بأسلوب سينمائي دقيق، قائلاً:

في الربع الرابع من الشتاء
أنا رأيت وهو أيضاً كان يرى
ذلك الشاب ذا الملابس البالية والذي فجأة
في صرعته الكاذبة سقط
دفعة واحدة على الأرض
حينذاك
تدحرجه الكاذب أسقطه في النهر،
النهر الذي كان طميه وطينه صادقاً
وحينذاك رأينا – وبخجل وحزن –
دماء، حقاً دماء حمراء،
الدماء التي سقطت من جانب حاجب الرجل
لوثت الطمى والطين
بالخجل والحزن.
وأيضاً رأينا معاً، كيف
كان الجن يخرج ببطء من جسد الرجل.
وأولئك المارة يقفون لحظة

أو يُلقون نظرة عليه

أو يضعون له عملة على الأرض.

رأينا وسمعنا معاً

ذلك الرجل الذي يقول وهو يسير: "هذه لعبته".

وذلك الآخر الذي يسير وهو يقول: "هذا عمله كل يوم"(١)

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٩ ، ١٠٠

در چار چار زمستان

من دیدم او نیز می دید

آن ژنده پوش جوان را که ناگاه

صرع دروغینش ازپا درانداخت

یکچند نقش زمین بود

آنگاه

غلت درو غینش افکند درجوی،

جویی که لای و لجنهای آن راستین بود

وآنگاه دیدیم – و باشرم و وحشت –

خون ، راستی خون گلگون،

خونی که از گوشهء ابروی مرد

لای و لجن را بجای خدا وخداوند

آلودهء و حشت و شرم می کرد.

ونیز دیدیم باهم ، چگونه

جن ازتن مرد آهسته بیرون می آمد.

وآن رهروان را که یك لحظه می ایستادند

یا بانگاهی براو می گذ شتند

یا سکه ای برزمین می نهادند .

دیدیم و باهم شنیدیم

آن مردکی را که می گفت ومی رفت : " این بازی اوست. "

وآن دیگری را که می رفت ومی گفت : " این کار هرروزی اوست. "

تدخل الكاميرا على المشهد، لتصور ذلك الشاب المسكين ثيابه باليه والوقت شتاء، ليرد إلى ذهن القارئ مباشرة أنه يرتعد من البرد والجوع، فيكمل الشاعر بسرعة أنه يصرع ويتدحرج فى الأرض ويسقط فى الطين وكأنه ممسوس بالجن، لكن هذه الصرعة كانت كاذبة والمارة يعرفون ذلك ويلقون له النقود على تمثيله ذلك مقررين أنه عمله كل يوم.

يتضح لنا من هذا المشهد مدى براعة الشاعر في تصوير هذه الأسطر كمشهدٍ سينمائي، يجعلنا نقف لنتأمل الصورة أكثر من قراءة الكلمات، وقد استفاد "مهدي" في تنفيذ التقنيات السينمائية هذه من خبرته السينمائية والصحفية التي سبق أن ذكرناها في الفصل الأول.

وتتابع اللقطات لتوضح مدى بؤس هذا الشعب وغياب وعيه، فينتقل بنا الشاعر إلى مشهد آخر قائلاً:

كان الليل متعباً من تباطؤ سواده
حملت ظلي إلى الحانة
أصب ويشرب ، ويصب وأشرب
حتى بلغت تلك اللحظة الجميلة الخاوية

معاً سمعنا ورأينا
الثمالى والغارقين فى السُكر
والكؤوس التي يترعونها
والزجاجات التي كانت مملؤة ففرغت
وعيونهم وأيديهم المضطربة الحيرى.

رأينا وسمعنا معاً
ذلك الثمل المشوش الذي كان يغني
والآخر الذي كان يبكي كالأطفال
أو ذاك الذى كان ينشد بيتا شهيرا رديئا
ثم يعيده مرات
وذاك الوحيد الذي كان يضحك بقهقهة كأنها نحيب البكاء

كان يقول "أيها الصديق لا تخوفنا من العدو
فمقطوع الرأس لا يخاف
أليس كذلك ، أليس كذلك ؟
طفت أنا في حارة العشاق ؟"
وحينها كان يبقى صامتاً أو يتأوه . (١)

---

(١) شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
خودرا به آن لحظهء عالی خوب و خالی سپردم
باهم شنیدیم و دیدیم
میخواره ها و سیه مستها را
و جامهائی که می خورد برهم
و شیشه هائی که پر بود و می ماند خالی
وچشمها را و حیرانی دستها را.

دیدیم و باهم شنیدیم
آن مست شوریده سررا که آورا می خواند
وآنرا که چون کودکان گریه می کرد
یا آنکه یك بیت مشهور وبدرا
می خواند و هی باز می خواند
وآن یك که چون هق هق گریه قهقاه می زد،
می گفت : " ای دوست مارا مترسان ز دشمن
ترسی ندارد سری که بریده ست
آخر مگر نه ، مگر نه
درکوچهء عاشقان گشته ام من ؟ "
وآنگاه خاموش می ماند یا آه می زد.

وها هو الشاعر يأخذ القارئ إلى مشهد مختلف وإذا به يذهب إلى الحانة حيث السكارى، فيشرب مثلهم حتى يترع بالشراب ويصور لنا الثمالى بتعدد صورهم، فأحـدهم يغنـى وآخر يبكى وثالث ينشد الشعر الردئ ، ورابع يضحك ويبكى معاً.

وقد استخدم الشاعر بعض التكرار في الكلمات والعبارات ، (ويعتبر التكرار في الشعر بمثابة منبه للقاريء، كي يلتفت إلى المعنى المكرر أو إلى الصور المرتبطـة بـاللفظ المكرر)(١) ، وقد جعل الشاعر التكرارهنا بمثابة تسليط الـضوء علـى هـذا المـشهد السينمائي، ليكشف عن اهتمامه بهذه العبارة أو اللقطة، فقد قال الشاعر: "أصب ويشرب" ثم قال "يصب وأشرب" وهذا التكرار مع تبديل الضمائر ، يأتي لتهويل الحدث وجعلـه أكثر شمولية، فالشاعر يريد أن يعبر عن مدى انغماسه فى الشراب والسكر حتـى أنـه يقوم بذلك مضاعفا مرة بذاته وأخرى بخياله ، ويكرر الشاعر عبارة أخرى هي "معـاً سمعنا ورأينا" "ورأينا وسمعنا معاً" والتكرار هنا يحقق إيقاعاً يساير المعنـى ويجـسمه ويعبر عن محموله، لكن الشاعر لا يترك التكرار ينساب كاملاً ليولد الملل في النفس بل يغير ويبدل كلمات السطر الشعري المتكرر، وهذا التكرار يعبر عن حالة نفسية داخلية تؤكد على تكرار شهادته على الغياب عن الوعي لدى أهل وطنه، وأنهى الشاعر هـذا المشهد بسطر مناسب أوضح فيه صوت التألم والتأوه.

وقد تأثر "مهدى" بالفن السينمائي ، واقتبس الكثير من تقنيات هذا الفن ،ووظفها بحيـث يستطيع القارئ التوقف بتأمل أمام تقنيات السينما، ويستطيع من خلالها أن يركز علـى الصورة أكثر من الكلمة ، وينتقل من لقطة إلى لقطة ويربط بين المواقف التى يعرضها الشاعر، وهكذا يكون قد قدم صوراً بالإمكان رؤيتها وتصوريها .

وما هذا كله إلا ليعبر " مهدى" عن مدى ألمه وشقاء شعبه، فربما تعجز الكلمـات عـن وصف مأساة شعب وآلامه فتأتى الصورة لتوضح وترسم ما يعجز عن صياغته القلـم، فتلك الصورة الحزينة التى استعان الشاعر بالعديد من التقنيات السينمائية ليوضحها، إنما هى صورة قلبه الممزق، ونفسه الجريحة وعينه الباكية دماً على وطنه وشعبه. وها هو من فرط حبه لهم يشاركهم حتى فى غيابهم عـن الـوعى وفـى الـصراخ والتـأوه،

---

(١) د. عبد القادر أبو شريفة : مدخل إلى تحليل النص الأدبى، الطبعة الثالثـة، دار الفكـر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٠.

ويركز اللقطة على هذه النهاية البائسة حتى ترسخ فى ذهن المتلقى، وتكون آخر شـــئ يعلق بقلب القارئ ، وبذلك ينجح الشاعر فى تحقيق التأثير الذى يريده على القـــارئ ، والذى لا يستطيع السرد المباشر أن يحققه.

والشاعر هنا يقوم بدور كاتب السيناريو حيث يقوم بوضع المشاهد المصورة في تسلسل معين، ويحدد أبعاد المشاهد أثناء كتابة النص الدرامي بما يخدم رؤيته، وقد نجح "مهدي" في تصوير هذا والوصول إلى الهدف الذى يصبو إليه، حيث امتهن الشاعر هذه المهنة من قبل وكان من السهل عليه أن يجيد ويطبق هذه التقنية في انتاجه الشعري.

المبحث الرابع

الحلـــــم

الحلم

الحلم هو تعبير عن الصراعات التي تدور داخل الإنسان ويعبر عنها العقل الباطن خلال الحلم، فهو نتاج لتفاعل الواقع مع الخيال.

" والحلم حصيلة تحول عنيف للمواد الخام التي تعبر عن نوع من التفكير، ومن اللغة الطبيعية في سياق نوع من الدراما، فالحلم يمتلك بفعل ذلك بنيته الداخلية المحكمة وله رموزه التي هي عناصر بنائية دلالية". (١)

وفي الحلم تجسد لنا الشخصية الصراعات التي لا تستطيع أن تصرح بها، وأحياناً يعبر الشاعر بالحلم عما يراه حقيقة لكنه يعجز عن التعبير عنه يقظاً، فيستعيض عن ذلك بالحلم الذي يحكيه لنا، وقد استخدم "مهدي" هذا النوع من التقنية الفنية الذي يكشف عما يدور في عمق الشخصية وفي مكنونها ويظهر هذا جلياً في شعر "آنگاه پس ازتندر" (عندئذ بعد الرعد)، حيث يرى الشاعر في هذه القطعة حلماً طويلاً، ما هو إلا تعبير عن حاله وحال وطنه وما يعيشه الشعب من انهيار وانكسار وكأنما يرى الشاعر كابوساً مزعجاً يبدأه قائلا:

لكن لا أعرف، كان فجر أي ليلة.
دون أن يتآلف جفناى لحظة
في خلوة النوم اللذيذ.
وحين غلبنى النوم ليلة
– لم يأت لى أبداً هالة، أو تاج ورد
– من نور روضة رؤياى .
أرى في أحلامي،
هذه المياه الهائلة الموحشة،
وأرى قافلة من الهول والهذيان
ما هذا؟ ذئب يحتضر، جريح الرقبة ؟
وجراحه المترددة مع أنفاسه

---

(1) D.Faulks: A grammar of Dreams,the Harvester press, New York, 1978, p. 14

تروي قصص عمره
وما صنع هذا الميت الحزين.
ومن هذا ؟ ضبع أخرج من حفرة عميقة
الكثير والكثير من الجيف الدفينة
ينظر إليَّ بلا اكتراث
] ويدس فمه في التراب. (١)

و "الأحلام تميل إلى الإدماج والتجميع بحذف بعـض الأجـزاء المرمـوزة، أو الإكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة". (٢)

---

(١) ازاين اوستا: آنگاه پس ازتندر، ص ٤٠، ٤١.
اما نمی دانم چه شبهایی سحر کردم.
بی آنکه یکدم مهربان باشند باهم پلکهای من
در خلوت خواب گوارایی .
وآن گاهگه شبها که خوابم برد،
هرگز نشد کاید بسویم هاله ای ، یانیمتاجی گل
از روشنا گلگشت رؤیائی.
در خوابهای من ،
این آبهای اهلی وحشت،
تاچشم بیند کاروان هول وهذیان ست.
این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بدگردن؛
بازخمه های دمبدم کاه نفسهایش،
افسانه های نوبت خود را
در ساز این میرنده تن غمناك می نالد.
وین کیست ؟ کفتاری زگودال آمد بیرون
سرشار و سیر از لاشهء مدفون
بی اعتنا با من نگاهش ،
] پوز خودبرخاك می مالد.
(٢) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية ، ص ١٣٧ .

وقد استخدم الشاعر تقنية الحلم هنا ليعبر به عما لا يستطيع سرده مباشرة والتصريح به ، ونجده يبدأ الحلم هنا بصورة يصعب التعبير عنها في غير الحلم، فهو يرى في حلمه مياهاً وقوافل من الهول والهذيان وذئباً يموت وبقايا جيف مدفونة، وهذه الأشياء التي يراها في كابوسه ما هي إلا تعبير عن مكنوناته النفسية في اللاوعي فهو يرى حال بلاده هكذا غارقة في الهول والهذيان، وملك يحتضر وأفراد الشعب كبقايا جيف ميتة، ويكمل الشاعر الحلم حيث يرى كأن كفين مخضبين بالدماء يتجهان نحوه وأغلقا عليه الباب ثم أتت بومة عجوز وأشارت له بسبابتها وقالت اجلس لنلعب شطرنج، ورأى الأفيال والطوابي والخيل يهجمون عليه وهو يرتعد من الخوف وما كل هذه الأشياء إلا رموز سبق ذكرها في الفصل السابق، وقد ساقها الشاعر في شكل حلم لكسر رتابة السرد المباشر، واختصار الشرح الزائد مما يساعد على التعبير عن الفكرة بطريقة فنية أفضل.

ويقطع الشاعر مشاهد حلمه بأسطر كأنه يكلم فيها عقله الباطن قائلاً :

حينذاك كنت أعزي نفسي بأن هذا حلم وخيال.
لكن
بينما أنا مرتاح
في انتظار صبح الغد السعيد المشرق
فهذا الطفل الباكي من هول الكابوس المخيف
لا يسكن بأي حضن ولا هدهدة. (١)

وهنا يكلم الشاعر عقله الباطن ليقنعه بأن كل هذا حلم وسوف ينتهي والصبح سيشرق قريباً ، لكن الطفل الذي بداخله مرتاع من هذا الكابوس لا يكف عن البكاء.

---

(١) المرجع السابق ، ص٤٢.
آنگه تسلى مى دهم خود راكه اين خواب وخيالى بود.
اما
من گر بيارامم
با انتظار نوشخند صبح فردايى
اين كودك گريان زهول سهمگين كابوس
تسكين نمى يابد به هيچ آغوش ولالايى

ويترك الشاعر طفله الباكي، ليعود لحلمه ويجسد لنا الحلم الصراع القائم بينـــه وبـــين الساحرة التي تلاعبه الشطرنج، يقول الشاعر:

في اللحظات الأخيرة من اللعبة،
فجأة المرأة التي تلاعبني الشطرنج الموحش،
الشطرنج الذي ليس له نهاية ولا انتصار،
انطلقت فى قهقهة أرعدتنى
كأنها تمزقنى بضحكها
رأيت أن الملك ليس في مكانه ،
[كأنني أحلم.
هي قالت:
"هذه الطوابي ماتت"
[ضحكت.
"ماذا يعني هذا؟"
[أنا قلت.
أجابتني وهي تتضاحك:
" إنك لا تريد عزاء، أنا أعرف.
أرى سيول الدموع والدماء
في ضحكاتهم"

- حينها ، أشارت لببغاء أصفر
- كان قد كف عن تكرار ما يقول
- وبلجهة غريبة باردة قال :
" لن تقيم مأتما ، أعرف"
تأوهت شريكتى
حينئذ رفعت الحصان الميت من بين الأموات،
لتلك الناحية من السماء، بين الجنوب والشرق،
أشارت لبقعة سحاب هائلة، وقالت:
["هناك"
سألت:
["ما هناك"
تأوهت ومسحت يديها معاً.

سألت مرة أخرى.

قالت متأوهة لاعنة .

["سوف ترى".

فجأة رأيت

[– آه كأني أرى قصة – (١)

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٤ ، ٤٥.

در لحظه هاى آخر بازى،
ناگه زنم، همبازى شطرنج وحشتناك،
شطرنج بى پايان و پيروزى،
زد زير قهقاهى كه پشتم را بهم لرزاند.
گويا مرا هم پاره اى خنداند.
ديدم كه شاهى در بساطش نيست،
[گفتى خواب مى ديدم.
او گفت :
" اين برجها را مات كن "
[خنديد.
" يعنى چه ؟"
[من گفتم .
او در جوابم خندخندان گفت :
" ماتم نخواهى كرد ، مى دانم.
من سيلهاى اشك و خون بينم
در خندهء اينان "

آنگاه اشارت كرد سوى طوطى زردى
كانسو ترك تكرار مى كرد آنچه او مى گفت ،
با لهجهء بيگانه و سردى :
" ما تم نخواهى كرد ، مى دانم"
[زنم ناليد .

=

وها هو الشاعر كأنه يتنقل داخل الحلم وكأنه حلم داخل الحلم يبدأ بقوله "أرى قـصة" ، وفيما سبق كنا قد عشنا مع حلمه الأليم الذي ماتت فيه قطع الشطرنج التي يلعـب بهـا وعندما انتهت العجوز من لعب الشطرنج معه قررت أن تلاعبه بطريقة أخرى، فقالـت له " سوف ترى" وهذا الوعيد يسلمه لكارثة أخرى داخل الحلم، وإذا به يكمـل الحلـم بطريقة مختلفة ليوضح لنا ماذا حدث داخل الحلم فيقص علينا مستعيناً بالأصوات التـي يعبر بها عن مدى فزعه من ذلك الحلم، فيبدأ قصته قائلاً:

دوي الرعد، تراك
بين الجنوب والشرق
ولمع وميض البرق
والآن انهمرت الأمطار

كل شيء وكل مكان مبلل
كل شخص يجرى ليحتمى بسقف ، وإن يكن حقيراً
أو يحتمى حتى بمظلة، حتى إبليس.
وأنا مع شريكتى على سطح المنزل، على بساط مظلم
تحت تلك الأمطار التى غافلتنا،

= آنگاه اسب مرده ای را ازميان كشته ها برداشت،
باآن كنار آسمان ،بين جنوب وشرق ،
پرهيب هايل لكه ابرى را نشانم داد ، گفت :
["آنجاست".

پرسيدم :
[" آنجا چيست ؟ "
ناليد و دستان را بهم ماليد .
من باز پرسيدم.
نالان بنفرت گفت :
[" خواهى ديد " .
ناگاه ديدم
[– آه گوئى قصه مى بينم –

بقيت.

أظن أن دموعي أيضا تنساب. [1]

نجح الشاعر أن يعبر بحلمه هذا عن مدى المأساة التي يشعر بها ، فقد أكمل الحلم دموعاً،بل مزج بين انهيار الأمطار وانهمار دموعه، فدموعه هى ذاتها الأمطار التى بللت كل شئ وكل شخص والتى يشعر القارئ معها بأن الشاعر لم يعد يملك سواها ولا يرى حلا ولا أملاً فلاذ بها.

وهكذا كانت تقنية الحلم وسيلة ناجحة لنقل معان ذات مستويات متعددة ومتداخلة فى آن واحد. لا يمكن للجملة الشعرية العادية أن تنقلها دون أن يتساءل المتلقى عن كيفية التناسق بين مفرداتها.

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٥، ٤٦.

تركيد تندر ، ترق

بين جنوب و شرق

زد آر خشى برق

اكنون دگر باران جرجر بود .

هرچيز و هرجا خيس

هركس گريزان سوى سقفى ، گيرم ازناكس

يا سوى چترى ،گيرم از ابليس

من بازنم بربام خانه ، برگليم تار

در زير آن باران غافلگير،

ماندم.

پندارم اشكى نيز افشاندم .

الفصل الرابع

البناء الدرامى فى الشعر التجديدى لـ "مهدى"

تمهيد : تعريف عام بالدراما الشعرية

المبحث الأول: التناقضات

** الصراع الدرامى*

** الحركة والحركة المقابلة*

المبحث الثانى : الحوار

أ- الحوار الداخلى

ب- الحوار الخارجى

المبحث الثالث: القطعة ذات البناء الدرامى المتكامل

تعريف بمفهوم الدراما

واحد من أكبر التحديات فى النقد أن نعرف بشكل مرض طبيعة الدراما كشكل فنـــى. لأنها كما نعلم تنتمى للمسرح والأدب معاً. إنها شكل مركب يستخدم فنونـــاً متعـــددة ليصل لغاية واحدة. "والكاتب المسرحى والشاعر كل منهما ومعه أدواته الخاصة بـــه يقدم أشكالاً تعبيرية تتجانس وتنتج تأثيراً واحداً متحداً. هذه العملية تؤكد بشكل قـــوى على صلات القرابة بين الفنون؛ ولو أنها لا تملك شيئاً مشتركاً لما أمكنها أن تتـــداخل بشكل سلس ومؤثر". (١)

" والفن الدرامى أقدم الفنون التى عرفها الإنسان وأنبلها جميعاً، ولا نكون مبالغين إذا قلنا إنه أيضاً أصعب الفنون التى مارسها الإنسان حتى الآن. والـــدراما فـــن ســـابق للشعر، إلا إنها بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئاً توصل إليه الإنسان بـــين يـــوم وليلة".(٢)

" إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى، فهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبى، فالعمل الأدبى الدرامى يلخص كل القيم التعبيرية فى سائر فنون القول" . (٣)

والرؤية الشعرية هى العملية التى يتم خلالها اختيار الشاعر لما هـــو جـــوهرى مـــن التفصيلات الحية التى تقوم عليها البنية الدرامية للشعر.

---

(1) The Art of Drama: Ronald Peacock New York, 1957, p1.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامى ، مكتبة الانجلو – القاهرة ١٩٩٣م ، ص ٩، ١٠.

(٣) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٧٨ .

" فإذا كانت الدراما قائمة فى الحياة، فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه". [1]

" والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد، وإنما لكل فكرة أخرى تقابلها، ولكل ظاهر باطن يستخفى وراءه" . [2]

فالدراما تعنى ببساطة وإيجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله، هذا الصراع هو الذى يمثل العمود الفقرى للبناء الدرامى.

وإذا كانت الدراما تعنى الصراع فإنها فى الوقت نفسه تعنى الحركة؛ فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هم العناصر الأساسية لكل شعر له طابع درامى.

" والدراما غالباً ما تقدم صراعاً بين قوتين متعارضتين، يكون الإنسان أحد هاتين القوتين، أما القوة الأخرى، فقد تكون هو نفسه، أو إنساناً آخر أو مجتمعه أو قدره، أو عنصر من عناصر الطبيعة " . [3]

وكل ما يمر به الشاعر من صراعات ، أو تقع عليه بصيرته من مفردات متناقضة، هو المادة التى يبنى عليها العمل الفنى. وهكذا نرى أن العمل الشعرى ذا الطابع الدرامى إنما هو بناء على مستويين ، مستوى فنى ومستوى الحياة ذاتها.

---

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص ٢٨٣.

(٢) المرجع السابق : ص ٢٧٩ .

وانظر د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ١٦.

(٣) د. إبراهيم حمادة: هوامش فى الدراما والنقد، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص٦٨.

" وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامى فى عمل شعرى ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التى لا تتحقق الدراما بدونها، وهى الإنسان والصراع وتناقضات الحياة" .(١)

" والإنسان يخوض معركة فى كل تجربة من تجاربه مع نفسه أحياناً، أى مــع ذاتــه، وأحياناً أخرى مع الآخر، أى مع الذوات الأخرى التى يصطدم بها الإنسان فى حياته، وهو دائماً فى حالة صراع أو رصد متناقضات الحياة ليقدم لنــا شــعراً لــه طــابع درامى".(٢)

فالبنية الدرامية تعتمد أساساً على التفصيلات الحية والموضوعية، لكن ليس كل ما هو واقعى وموضوعى ينتج عنه تعبير درامى، وإنما يتوقف ذلك على مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهرى، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية.

" وإن حاسة الشاعر تهديه دائماً إلى الموقف الدرامى، وتنعكس درامية الموقف علــى العبارة نفسها واللغة التى ينسج منها هذه العبارة، وصار الشاعر يستغل كــل وســائل التعبير الدرامى، من حوار وحوار داخلى وسرد، لكى يجسم التجربة الذاتية فى إطار موضوعى حسى وملموس" . (٣)

---

(١) روى كاودن، الأدب وصياغته، ترجمة جبر إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢م ، (الفن الدرامى فى الشعر)، ص ٢٥٨ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٨٤.

(٣) المرجع السابق : ص ٢٨٢.

والشاعر يضنى نفسه فى سبيل تكوين صورة كاملة عن الحياة، بمحاولة جمع مفرداتها المتفرقة، والربط بين بعضها البعض ، وكل ما يمر به الشاعر فى حياته من صراعات، أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة، هو بمثابة المادة الهائلة التى يبنى منها عمله الفنى الدرامى.

" فيتضح لنا فى الشعر ذى الطابع الدرامى مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعرى فنياً، وأيضاً نرى مدى قدرته على المشاركة فى بناء الحياة وتشكيلها" (١).

ويكمن جوهر الموقف الدرامى فى كشفه عن صراع ، وهذا الصراع قانون أساسى من قوانين الكون والمجتمع والحياة الإنسانية.

" ويتخذ الصراع شكلاً مميزاً فى تطور علاقة الإنسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى، وهذا التطور هو حركة صاعدة. والصراع أساس هذه الحركة، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة. فالصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هى الصورة الخارجية لهذا الصراع، والموقف الدرامى هو الموقف الفنى القادر على كشف هذه الحركة ، أى القادر على الكشف عن الصراع". (٢)

" والصراع تنهض به الحركة والحوار، والحوار من الأسس الهامة الأولى فى الدراما".(٣)

---

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ص ٢٨٥.

(٢) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ م ، ص ١٤٦، ص ١٤٧.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٤٨.

" ولأن الحوار أداة لتقديم الحدث الدرامى، ولابد أن يتوفر فيه وحدة عاطفية أو وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار من البداية للنهاية، كى نستطيع تسميته حواراً دراميا" (١).

والحوار بنوعيه الداخلى والخارجى يساعد فى بناء الشعر الدرامى، وذلك لأن الحوار يوضح أبعاد الموضوع المثار على نحو أفضل .

" ولكن لابد من المحافظة على ألا يكون الحوار أداة إخبار (أى مجرد إجابات عن أسئلة تبحث عن الحقيقة مباشرة) لأنها بذلك لا تُعَدّ صالحة للتوظيف الدرامى، وتكفى بذلك لأن تكون حواراً اجتماعياً مجرداً".(٢)

" ولكن الحوار فى الشعر الدرامى ينهض بلغته إلى تكثيف الصراع فى تجربة الشاعر، وتبرز جدليته ما بين الشاعر وذاته، وبينه وبين غيره من الذوات الأخرى، وتمهد دائماً وسط المتضادات والتداخلات الفكرية إلى تحويل الشئ إلى شئ جديد يعكس رؤية الشاعر أكثر مما يصور أحداثاً متقلبة" . (٣)

والدراما تعنى صراعاً داخلياً، وهذا لا يقل فى أهميته عن الحوار، فالحوار هو المظهر الحسى للدراما ، والصراع هو المظهر المعنوى لها، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، فالحوار والصراع إذن هما من أهم الخواص المميزة لفن الدراما. (٤)

---

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ١٦٤.

(٢) د. ناصر الحانى : المصطلح فى الأدب الغربى، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨ م – ص ٩٤.

(٣) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ٩٣ وما بعدها .

(٤) د. عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٨٣م، ص ١٧٦.

المبحث الأول

التناقضات

* الصراع الدرامى
* الحركة والحركة المقابلة

التناقضات (الصراع - الحركة)

وقد سبقت الإشارة إلى أن الصراع من العناصر الأساسية فى العمل الشعرى ذى الطابع الدرامى، لذا فهو العنصر الذى سيتم تناوله بعد السرد.

ويتولد الصراع نتيجة فعل الشخصيات الدرامية التى لها قدر من قوة الإرادة ، أى التى تخلق الدراما داخل الشعر.

وقد يكون الفعل الدرامى الذى يتطلبه الصراع جسمانياً أو ذهنياً، وقد يكون علنياً يمكن رؤيته، وقد يكون باطنياً خفياً كالاحتدام النفسى الداخلى الذى يعانيه الإنسان، أو عندما يتنازعه شعوران متقابلان، ويكون الصراع أحياناً عبارة عن مقابلة أمر بضده، فالتقابل والمتناقضات الحياتية كلها من الصراع المحرك للشعر الدرامى. ونجد أنه فى الإطار الدرامى للشعر قد يفكر الشاعر فى اتجاهين متقابلين الأمر الذى ينجم عنه التوتر، والتوتر يعمل على تشكيل فكر الشاعر ورؤيته، خاصة وإن كان هذا التفكير يخص شخصية ملازمة للشاعر فى معيشته، كما فعل " مهدى" مع رفيقه فى السجن "شاتقى"، يقول "مهدى ":

فى" شاتقى، زندانى دختر عمو طاووس، أى (شاتقى ، سجين ابنة العم طاووس)

... من العامة، لكن من خواص قراء دفتر الأيام

أُمّى ، لكنه بحلو ومر التجارب

قارئ لما بداخلها وورائها

- " الحياة بأحداثها الكثيرة،

لها ظاهر كدغل ملتف متشابك

والأحداث متنوعة ومتلونة؛

لكنها فى الحقيقة أكثر بساطة من هذا

ألا يتآلف سدى ولحمة العدم والعبث ؟
أليست أحداث الحياة
سوى شوقك للأمان رغم القهر ،
فاختيارها رفيق الجبر ،
أنا أقول، أو أنت تقول
هل كانت قط سوى هذا ؟ "
تقول أو لا تقول، فلن يسمع هو سوى صوت نفسه.
يقول " أحداث" ، لكن لصورة كل شخص
كان يرسم ، أو يتصور ،
غالبا لون وشكل تجاربه.
"شانقى"، سجين ابنة العم طاووس
فيلسوف صغير له كلماته الخاصة . (١)

---

(١) زندگـــی می گوید ، اما باز باید زیست : ص ١٣، ١٤.
... عامی، امّا خاصه خوانِ دفتر ايّام
اُمّی ، اما تلخ و شیرینِ تجارب را
خوانده از دون و وَرایِ خویش ...
– " زندگـــی با ماجراهای فراوانش،
ظاهری دارد بسانِ بیشه ای بُغرنج و درهم باف
ما جراها گونه گون ورنـــگ وارنـــگ است؛
چـــیست امّا ساده تر از این، که در باطن
تار وپودِ هیچـــی و پوچی هم آهنـــگ است ؟
ماجرایِ زندگـــی آیا
جز مشقّتهای شو قی توأمان با زجر، =

ونرى فى الأسطر السابقة أن التناقض فى شخصية " شاتقى" واضح، فقد جمع الشاعر فى هذه الشخصية بين الجهل والحكمة فى آن واحد، فـ "شاتقى" هذا من العامة أى من عوام الناس الذين يتصفون بانعدام الثقافة والتعليم، وهو فى نفس الوقت من الخاصة وقراء الدفاتر ، أى خبرات الحياة ، وجمع أيضاً بين الأمية والقراءة، ويقصد قراءة حكمة الأيام، ثم تعمق الشاعر فى رؤية "شاتقى" للحياة وجمع أيضاً بين الأضداد فيها فأحداث الحياة معقدة ومتشابكة لكنها فى نفس الوقت بسيطة وتافهة ثم جمع بين التفاهة والغموض، ويقدم الشاعر الذى يعيش فى قلب السجن مع صديقه تناقضات الوضع الذى يعيش فيه بحس درامي صادق لحمته التساؤل المستمر، فالحياة تعطى الأمان لكن مع الأنين والألم، وتعطى الاختيار مع الجبر، ولم يكتف الشاعر بالتناقضات فى الحياة، وفيما بين صفات الشخصية، بل قدم أيضاً تضاداً فى الأفعال والكلمات، مثل قوله: " بگوئى" تقول مع " نگوئى" لا تقول، والجمع بين "تلخ" المر، و" شيرين" الحلو، وتظل المفارقة قائمة دون أن ينفى الشاعر أحد المتناقضين أو يحسم

= اختيارش همعنان با جبر،
من بگويم ، يا تو مى گويى
هيچ جز اين نيست ؟ "
تو بگويى يانگويى ، نشنود او جز صداى خويش.
" ماجراها" گويد ، امّا نقشِ هركس را
مى نگارد، يا مى انگارد،
بيشتر با طرح ورنگ ماجراى خويش.
شاتقى، زندانيِ دختر عمو طاووس
فيلسوفى كوچگ ست و حرفها دارد براى خويش.

الموقف فى اتجاه واحد، ويمضى الشاعر فى رصد كل المتناقضات التى تدور حولـــه فى السجن قائلاً :

من العامة ، لكن من خواص قراء دفتر الأيام،
أُمّى ، لكنه بحلو ومر التجارب
قارئ لظاهرها وباطنها.
ما يريده، يستطيع فعله.
حال جليسه المرير الصعب
يحوله لصفاء الماء العذب.
إن تودعه هموم هذا العالم
فله عالمٌ لجليسه ورفيقه. (١)

نجد الشاعر يكرر فى البداية نفس الأسطر عن " شاتقى" ونفس الصفات ، حيث يلفت نظر القارئ إلى المعنى المكرر واستمرار وجود الشخصية فى بناء القطعة وأهميتها ،

---

(١) المرجع السابق : ص ١٤، ١٥.
عامى، امّا خاصه خوانِ دفترِ ايّام،
اُمّى، امّا تلخ و شيرين تجارب را
خوانده از ذُون و وَراىِ خويش.
– آن كه گر خواهد ، تواند كرد
– وقتِ خاگ آلود و تلخ همنشينش را
به زُلالى همچو لبخند صفاىِ خويش.
گاه اگر بُــگذاردش غمهاى اين عالم
عالمى دارد براى همنشين وآشناى خويش

فهو أُمى ومن العامة لكنه يغسل المرارة والهموم التى يعانيها رفاقه من السجناء ويحولها إلى ما يشبه الماء العذب الصافى، وهذا ما يسمى بالموقف المتفاعل، " إن طبيعة الموقف المتفاعل مع الآخر هى السمة الفارقة التى تسم البطل بالدرامية" (١) . فشخصية " شاتقى " تصلح لتمثيل البطل الدرامى الذى يدير الأحداث من طرف واحد، إلا أنه يظهر وكأنه حدث له أكثر من طرف تتجاذب خيوطه أو تتبادل الصراع فيه عدة شخوص ، ويمضى الشاعر فى توضيح جانب آخر من تناقضات شخصيته، فيقول :

– " هه ، فلان ! "

هو دائماً ينادى كل شخص بنفس هذا الاسم

أسماء وأشكال الآخرين سهلة ، لكن هو ربما

لا يعرف اسم نفسه غالباً. (٢)

ويتضح هنا التناقض جلياً فكيف يكون هذا الرجل مريحاً لجليسه يغسل همومه وهو فى نفس الوقت لا يعرف اسمه وربما لا يعرف اسم نفسه، فهل نحن بصدد شخصية مختلة ، خللا ناتجاً عن العديد من المتناقضات؟ ، الإجابة: لا ، لا يريد الشاعر اظهار تلك الصورة وإنما يريد رسم شخصية " شاتقى" كحكيم أو فيلسوف هائم ينسى أسماء الناس وربما أحياناً ينسى اسم نفسه، ونرى فيما سبق أن الشاعر لم يقدم صراعاً بمعناه

---

(١) د. وليد منير : فضاء الصوت الدرامى ، ص ٢٩.

(٢) زندكى مى گويد : ص ١٥.

– " هى، فلانى! ".

[او هميشه هركسى را با همين يگ " نام" مى خواند

اسم و رسم ديگران سهل ست، او شايد

غالبا نامِ خَودش راهم نمى داند.

الواضح ومفهومه المعروف بل قدم لنا ما يسمى بالصراع الفكرى، صراع تتناطح فيه الأفكار، فهو عبارة عن مقابلة بين فكرة وأخرى، أو تناقض فى سـمات الشخـصية ذاتها.

وقد وفق الشاعر فى بناء شخصية " شاتقى" دراميا حيث اعتمد عليه فى الكثيـر مـن الأشعار التى سيرد ذكرها فيما بعد، وقد رسخ فى ذهن المتلقى أن " شاتقى" هو الحكيم الأمى ثم هو من يحل للناس مشاكلهم دون الاهتمام بأسمائهم. يقول الشاعر مـستكملا رسم شخصيته:

ذلك الحزين المسالم،

"شاتقى"، سجين ابنة العم "طاووس" ،

بابتسامته الجريحة التى كانت غالباً على شفتيه،

وفى ملامح وجهه،

حزم وجرأة عند النظر له؛

كان يحكى وهو يمشى معنا. (1)

فهو حزين لكنه هادئ، مبتسم لكن جريح، وتقاطيع وجهه بها حزم أى شدة ومعها خفة وجرأة فى نفس الوقت، ونرى هنا كمية من المتقابلات التى قلما تجتمع فـى إنـسان

---

(1) زندگـی می گوید، أما بازباید زیست : ص ١٦.

اینـگ آن غمـگین بی آزار،

شاتقی، زندانیِ دختر عمو طاووس،

داشت با لبخندِ مجروحی که اغلب بر لبانش بود،

و خطوطِ چهره اش را ، گاه

چون نـگـه جزم و جری می کرد؛

ماجرا می گفت و با ما راه می پیمود.

واحد، جمعها الشاعر هنا ليوضح مدى تأثير تلك الشخصية على رفقائه فى السجن وقوتها فى إدارة الكثير من المواقف ولم يأت بها الشاعر عبثاً ولكن لتوضيح مدى تداخل الصفات فى هذه الشخصية ، ليقوى إحساس المتلقى بها ويزيد من إقناعه بها، وبعد أن يتم رسمها يدير اعتماداً عليها العديد من الموضوعات .

وقد استخدم " مهدى" التقابل فى الصفات، أو التضاد بين المظهر والجوهر فى بعض شخصيات شعره، لتعميق موقف الشخصية، الذى يساهم بدوره فى اخراج القطعة الشعرية اخراجاً دراميا، ويتوصل الشاعر بتلك المفارقات إلى النتيجة الدرامية التى تثرى القطعة الشعرية.

ونذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر فى " شيرزاد پيله ور، اينهاش! وعمو عينل و ... " (شبل كالفيل هذا ماله ! والعم عينل و ....) وهنا تبدأ المفارقة من العنوان فهو شبل أى ابن الأسد لكن له هيئة الفيل فى ضخامته ثم يبدأ " مهدى" القطعة الشعرية قائلاً:

... دعك من جسده

فكأنهم البسوا جبلاً مهيباً ملابس.

لا تنظر لجسمه ،

فهذه الزهرة الحريرية والعطر الفواح، من خفة الروح ،

كأنها ظل فراشة فى ضوء القمر... (1)

---

(1) زندگـى مى گويد ، اما باز بايد زيست : ص ٣٢. =

هنا تناقض بين غلظة المظهر وخفة الروح، فهذا الرجل فى شكل وحجم الجبل لكـــن فى رقة الفراشة وروح الزهور وارئحتها ويكمل الشاعر قائلاً:

شبل كالفيل، هذا ما له !
بصوته المدوى كالرعد.
نحن لعشر سنوات نعرفه أفضل من أى شخص،
فى سروره وحزنه، فى ليله ونهاره، وحيداً أو فى جمع.
اسألكم،
ماذا تفعل؟ روح كأنها ندى الياسمين،
لا ، إنها آهة الندى ، حين يحاولون،
إخراجها مع شعاع ضياء الشمس من خلوة أحبة لا مثيل لهم.
(حينها ، يتأوه الندى ، ولا شئ بعد !)
ماذا تفعل؟ أتساءل ، مثل هذه الروح
فى جسد كشجرة بلوط ذات تسعين عاماً ، جبل مهيب؟

= ... از تنش بُـــگْذر
كه سهندى سهمــگين را جامه پوشانَد.
جسم او منــگر،
اين گُلِ ابريشم و عطرِ اقاقى، از سبُـــگ روحى،
سايهٔ مهتابِى پروانه را مانَد ...

وفى قدّه مهيب ومخيف (شبيه أبى الهول) ؟ (١)

نجد فيما سبق صورة متكاملة لشخصية بها حشد كبير من المتناقضات ، فهذا الجبل المهيب له روح أرق من الندى وله جسد أبى الهول، والشاعر يعرفه فى كل الأوقات وفى كل حالاته وهنا تقابل واضح بين الحزن والسرور، الليل والنهار، الجمع والانفراد، وهذه المتقابلات تضمن الشمولية وتؤكد على المعنى الذى يريد الشاعر توصيله للقارئ، فرفقاؤه فى السجن يعرفونه فى كل الأوقات وعلى كل الأشكال ، وهذه مقدمة لما سيأتى ، يقول الشاعر :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٣.

شير زادِ پيله ور ، اينهاش!
با صداىِ هولِ رعد آساش.
ما كه ده سالى ست او را بهتر از هركس شناساييم ،
شادى و غم ، روز و شب ، در جمع يا تنهاش.
از شما پرسم،
چون كند، روحى كه گويى شبنمِ ياس است؛
يا نه ، آهِ شبنم است ، آن دم كه مى كوشند،
باكمندِ پرتوِ خورشيد بيرونش كشند از خلوتِ جانانِ بى همتاش.
(شبنم آن دَمِ هستىِ خود را كشد آهى و ديگر هيچ !)
چون كند ، پُرسم ، چنين روحى
در تنى همچون نوَد ساله بلوطى، سهمگين كوهى؟
وآن ابوالهولى قد و بالاش ؟

وقد ثنى قده الغليظ كالجذع دوما
دون أن يريد، أو يضرب، حتى لكمة واحدة.
بلا سبب قد وجه قبضته إلى كل شخص وفى كل اتجاه.
نحن من كنا معه لسنوات فى نفس القفص؛
فى قفصنا ، فى كل الأحوال،
كنا نتنفس معاً؛
لا أحد يعرف ، نحن من نعرف،
أى رجل لطيف رقيق؛
ضخم الجثة هذا.
أسألك ، رجل كهذا ،
من ألصق به تلك الوصلات ؟
هو الذى من فرط الخجل والحياء
حتى فى حضور أعمى، لا ينام ؟ . (١)

---

(١) المرجع السابق: ص ٣٣، ٣٤.
او هميشه چوبِ اندامِ دُرشتِ خويش را خورده ست .
بى كه خواهد، يا زند، حتى تلنــگر هم
بى جهت از هركس و هرسوى، مُشتِ خويش را خورده ست.
ماكه چندين سال با او همقفس بوديم؛
در قفس مان، در همه احوال،
همنفس بوديم؛
كس نداند، ماكه مى دانيم ،
كه چه نَرم و نازنين مردى ست؛
اين زمخت اندام.

ونرى هنا التناقض فى الحركات والأفعال فقد أتى بالفعل " لا يريد أن يـضرب" ثـم يقول أنه " يوجه قبضته إلى كل الأشخاص وفى كل اتجاه"، فهو شخص لا يريـد أن يضرب أحد وفى نفس الوقت يضرب وفى كل اتجاه ،وأيضاً الرجل لطيف رقيق وفى نفس الوقت ضخم كأنه موصل بوصلات خارجية . ورغم ما قـد يبـدو عليـه مـن عدوانية إلا أنه خجول حيى.

فى الأسطر الشعرية السابقة يتضح لنا لماذا جمع الشاعر هذا الحشد من المتناقـضات فى شخص هذا الرجل، فقد أراد أن يؤكد جيداً أن الرجل شكله ضخم وكبير ومخيـف لكنه فى رقة الفراشة لديه من الحياء ما يجعله يستحى أن ينام فى وجود أى أحد حتى ولو كان أعمى، وهذا التمهيد يأتى كمبرر للتشكيك فى كيفية إقدام هذا الرجل اللطيف على ضرب أحد أو قتله، وهذا ما يؤكده الشاعر فيما بعد أنه عندما قتل " العم عينـل" لم يكن يدرى أن الضربة ستقتله وتلقى بهذا البائس فى السجن.

ونجد أن للقيمة الدرامية للمتناقضات مفهوماً أوسع من التضاد أو المقابلة، لكنها تشمل القيم الأخلاقية التي تقوم عليها الحياة.

إن هناك دائماً نوعاً من الانشعاب في الحقيقة، كما لو كانت تلك الحقيقة تفقد تجانسها عند نقطة ما لتسير في اتجاهين مختلفين وهذا ما يحدث في هذه القصة فقـد اختلـف الناس في حقيقة "العم زينل" هذا الرجل الـذي يجمـع بـين متناقـضات الـصفات والحركات، واختلفوا في حقيقته هل هو متهم مذنب، أم هو بريء لم يكـن يريـد أن يلحق بـ "العم عينل" كل هذا الضرر الذي أدى إلى موته.

= از شما مى پرسم، اين مردى ست،
كه به او آن وَصله ها چَسبد؟
او كه از بس حُجب و كم رويى
در حضورِ كورهم حتى، نمى خُسبد ؟

وهذا من أهم أنواع الصراع النفسي،" وهو الصراع الذى يعبر عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر أو البطل ، والهواجس والمطامح، والتفكير الذي تستميله الرغبة."(١)

ويظل الصراع الداخلي في نفس الشاعر أو البطل دون أن يحسم لصالحه تماماً فهو يسعى إلى أن يقيم جدلاً مع الفكرة، ويتضح هذا في شعر " هي فلاني ! هيچ مي داني كه زندان چيست" أو (هي فلان! ألا تعلم مطلقاً ما السجن) حيث يقول "مهدي":

- أنا أيضاً أعلم
لو أن الطريق مفتوح لك وممهد، ولو أنه مغلق أمامي،
وكل ما كنت قد رأيته وتراه الآن؛
لو كان لى قبراً ولك ملجأ وملاذاً؛
ففي النهاية لكل نفس حكمة، من هذا السجن.
فى النهاية تصطدم كل رأس بحجر من هذا الباب.
خيوط عمر الصداقة تعقد هنا،
وسوف يفكر، مضطراً، فيما يجب
أن يفعل بأي ظفر حكمة وتدبير؛
حتى يجد العقدة شديدة التعقيد،
ويفكها من ذلك الحبل. (٢)

---

(١) د. وليد منير : فضاء الصوت الدرامى ، ص ٢٢.
(٢) زندگـــى مى گويد، اما باز بايد زيست: ص ٦٠.

ونرى هنا صراعاً رهيباً في نفس الشاعر، فهو يرى شيئاً ونفسه ترى النقيض، فربما كان السجن قبراً موحشاً له، ولكنه لذاته هو ملاذ للتفكير والإبداع ، ويقر الشاعر أن كل قلب أو ذات لها في السجن حكمة، لكن الشخص - أو الرأس كما قال - لها من السجن إساءة وإهانة تأتي له عبر باب السجن وكأنها حجر يصطدم برأسه، وفي الأسطر السابقة حشد الشاعر العديد من المتناقضات في داخله حتى وصل إلى شعاع أمل حيث قال إن العمر قد تعقد هنا، وهو سوف يحاول مضطراً بكل ما أوتي من حكمة وتدبير أن يجد أين العقدة ويفكها من حبل عمره، وربما تكون العقدة هي وجوده في السجن، لكنه يعود لليأس مرة أخرى في الأسطر التالية، قائلاً:

قلت غالباً هنا آخر الخط.

هكذا يجب أن أقول أيضاً

ربما في كثير من القصص،

نقطة انعطاف، أو فصل غير مرغوب

= نيز مى دانم

گرتو رابُن باز و دَررو ، گر مرا بُن بست،

هرچه ديدى ، بود و بينى هست؛

گر مرا گور و تو را سنگر؛

هر دلى آخر به پندى مى رسد ، زين بند.

هر سرى آخر به سنگى مى خورد زين در.

رشتهء عمرِ حريفى راكه در اينجا گره افتاد،

خواهد انديشيد ، ناچار، اينكه مى بايد

به كدامين ناخنِ تدبير و حكمت كار فرما يد؛

تا بيا بد پيچ و تابِ هر خم و چم را،

وگرِه زآن رشته بُكشايد.

لكن غالبا، للأسرى المساكين مثلي،

هى نهاية القصة.

آه!

وبعد فلنكف عن الحديث! ". (١)

نشعر في الأسطر السابقة بمنتهى اليأس، بعد أن تجاذب الشاعر طرفي الصراع مع نفسه وجمع العديد من المتناقضات بينه وبين ذاته في قوله "مفتوح لك، مغلق لي" ثم "قبراً لي ولك ملاذاً وملجأ" ، "حكمة للنفس، حجراً للرأس" فإذا به يعطي لنفسه الأمل، ليخبر نفسه أن هذا نهاية الخط أي آخر القصة، وأنه بالنسبة للمساجين أمثاله لا أمل، وينهي صراعه مع نفسه لصالح اليأس، وربما يكون هذا نوع من الانتصار للشخص على نفسه، فهو يائس ونفسه محبة للأمل رافضة للاستسلام، وبانتصار اليأس، يكون الشاعر قد حقق انتصاراً جزئياً لنفسه لكن ليس تاماً بدليل تأوهه في نهاية الحديث وكفه عن التكملة مع نفسه، وهذا أشبه بالانسحاب وليس الانتصار في هذه المعركة النفسية المحتدمة بين الشاعر وذاته، ويرى أحد الأدباء "أن الناس فيما مضى كانت

(١) المرجع السابق : ص ٤١.

گفته بودم اغلب اينجا آخرِ خطّ است.

همچنين بايد بگويم نيز

در بسى از قصه ها شايد،

نُقطهء عطفى ست، يا يک فصلِ نادلخواه

بيشتر امّا، چو من مسكين اسيران را،

نقطهء پايانِ افسانه ست.

آه !

بعد هم ديگر سخن كوتاه !"

تسأل: كيف لاءم الفرد بين نفسه وبين الدنيا، أما الآن فالأولى أن نسأل : كيف لاءم الفرد بينه وبين نفسه". (١)

وهناك نوع آخر من المقابلة أو الصراع وهو ما يسمى "المفارقة" وهي من العناصر الدرامية التي تؤكد ضرباً من الصراع في الشعر الحديث كلما احتاج إلى تحويل الدلالة من ناحية إلى ناحية أخرى، وما يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية، بل هو نتيجة درامية نصل إليها "ولا يتم ذلك إلا بمبدأ المفارقة، وهذا المبدأ هو الذي يفجر الأحداث التي يقتضيها السياق الفني للوصول إلى نتيجة درامية يسميها أرسطو بالانقلاب لأنها تخالف المنطق الشكلي المعروف وتأتي على عكس ما يكون متوقعاً في البداية. (٢)

وقد وظف الشاعر المفارقة في بعض أشعاره نذكر منها :

" آهاي ! باتوام ... " (أهاي ! أنا معك ...) وهي قطعة كلها في رثاء صديقه الذي كان يسكن قبالته، وكانت نافذته مقابلة تماماً لنافذة صديقه، وعندما مات الصديق، أغلقت النافذة وانطفأ النور، وبينما الشاعر في ذكر هذا الرثاء إذ يكمل النظم قائلاً:

في أوراق لحظاتنا الإنسانية

– وإن تكن أكثر حزناً من الحزن –

فكم نترنم بالطهر والنور.

عليك السلام!

آهاي! أنا معك، أيتها النافذة اليقظة!

---

(١) د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسى للأدب ، ص ١٨٢.

(٢) د. أحمد كمال زكى: دراسات فى النقد الأدبى ، القاهرة ، ١٩٩٧ م ، ص ١٧٧.

فی الحارة الأكثر بقاء، وما زالت ،
آهاي! ... أنا معك ... أنت أتسمع ؟ مرة أخرى سلام!
حين اسود الهواء وضاق من لون الفناء،
انهض ثانية لنغسل الملابس المتسخة والممزقة
في نهر النجوم المضيئة الزرقاء،
من قسوة الليالي الطويلة المظلمة التي لا تصدق
نغسلها ونبسطها
على شجرة أكثر الذكريات حياة وأروع الصرخات جمالا. (١)

---

(١) دوزخ ، اما سرد ، ص ٤٢.
در برگ برگ لحظاتِ انسانیِ ما
- هرچند غمـــگنانه تر از غمناگ
چه پاک و روشن زمزمه می کردند.

بر تو سلام!
آهای ! با توام ، دریچهء بیدار !
از کوچهء همیشه ترین هرگز و هنوز ،
آهای ! ... باتو ... می شنوی ؟ با زهم سلام !
وقتی هوا به رنـــگ فنا ، تیره تنـــگنا شد،
برخیز باز هم جامه های گِل آلود و چرکمرده مان را
در جویبار ستاره های آفتابی و آبی،
از غلظتِ شب های بلند و شبانه های باورنکردنی
پاکیزه بشوییم و پهن کنیم
روی درختِ زنده ترین یاد و زیباترین فریاد

بعد أن سيطر الحزن على القطعة في الأسطر الأولى، نلحظ أن سطور الشاعر تلونت ببعض الأمل، فقام الشاعر بتغيير محور الحديث بإقامة علاقة بين المـوت والحيـاة، فيخاطب صديقه قائلاً : إنه عندما يقترب الموت وتشتد الظلمة، فلا بد أن يـستيقظوا إلى آخر المعنى، ويبدو أن الشاعر يريد أن يجعل من الموت حياة للنفـوس ، حيـاة أخرى أكثر أملاً ونوراً، فما الملابس إلا الأرواح التي ستنقى من ظلمة الدنيا لتبـسط وتبقى في الآخرة الأكثر جمالاً وبقاءً، ومن هنا يمكن أن نفهم على أساس التقابل كيف تحولت الدلالات إلى أمل إيجابي على جميع المستويات، فقد أطلق الـشاعر العنـان للأمل فجأة مصطنعاً ضرباً من المفارقة، ولأول مرة في أشعار "مهدي" تنتهي أشعاره بشيء من الأمل.

وربما يكمن جوهر المفارقة هنا أن الشاعر يؤمن فى قرارة نفسه أن المـوت لـيس النهاية، بل ربما يكون البداية، وأن الحياة تولد من رحم الموت وفى نفس اللحظة التى يموت فيها الإنسان تبدأ حياته الأبدية. ويكون هذا إقرار بما نشأ عليه الـشاعر مـن عقيدة إسلامية.

وقد استخدم الشاعر المفارقة أيضاً في شعر "ازبرخوردها" (من المـصادفات) وقـد حشد "مهدي" في هذه القطعة العديد من المتناقضات في الألفاظ إلى جانب المفارقة في الموقف نفسه، فمن المتناقضات الكثير مثلاً قول الشاعر:

كان اللقاء الأول لنا وربما آخر لقاء؟

نحن في تلك الغربة أقرب صديقين معاً.

وفي ذلك المكان الحقير الوضيع

ذلك الجمال الرائع كم كان نادراً لا يُصدق ! (١)

ثم يقول :

فجأة ذلك اليوم، يوم الأمل واليأس،

لفحة حرارة الرياح وكأنها أنفاس جهنم.

لكن الجنة كانت هناك.

أنا ، ترجلت ، ولم أترجل

خطوت على الأرض الساخنة ولم أخط ، . (٢)

كل المتقابلات السابقة حشدها الشاعر ليعبر بها عن مدى انبهاره بجمال تلك المرأة، فالمكان حقير واليوم حار جداً لكن وجود تلك المرأة غير كل شئ وجعل اليأس أملاً، وجهنم جنة حتى أنه لا يشعر ترجل أم لم يترجل، خطا أم لم يخطُ، بعدها بدأ الشاعر بعرض المفارقة فى الحدث نفسه، ولسنا بصدد ذكر

---

(١) دوزخ ، اما سرد: از برخوردها، ص ٣٢.

اولين ديدار ما بود آن و شايد آخرين ديدار ؟

ما در آن غربت به هم نزديگ ترْ ياران.

واندر آن منزلگه پِرت و حقارت بار

آن چنان زيبايىِ والا چه نادر بود و ناباور !

(٢) المرجع السابق، ص ٣٥.

ناگهان آن روز ، روز كام و ناكامى،

چاشتگاهى گرم بود و چون دَمِ ديوانِ دوزخ، باد.

آن بهشت اما در آنجا بود.

من، پياده گشته، ناگشته

بر زمينِ داغْ گامى هِشته، ناهِشته،

القصة تفصيلاً فقد تم عرضها كاملة فى الفصل السابق، لكنـــى هنـــا ســـوف أستعرض المفارقة فقط، يقول " مهدى" :

البريئة المرحة ، الغزلانية الجريئة،
دون أن أعرفها، تتقدم نحوى،
بخفة ورشاقة.
أسرع كلانا نحو الاخر،
وفجأة فى لحظة مظلمة .
- " آه ! " (١)
- " اى خطأ ! اوه ! ... "
- " ... عفواً "
هى قالت ، لكن
انفصلنا عن بعضنا، لكن ظلانا للحظات
معاً متعانقين،
القربة مع الغربة فى حضن واحد،

---

(١)
هُوبره ىْ افلاكَيم، آهوبره ىْ بى باک ،
بى خبر از خويش ، سويم پيش مى آيد،
چابک و چالاک.
رو به يكد يـــگر دوان هر دو ،
ناگهان يک لحظهء تاريک
روبه رو، نزديک
- " آه ! "

وفى النهاية يقول

كانت بقعة سحاب، غطت الشمس بحجابها الأسود. (١)

ونلاحظ هنا أن الحدث بدأ وكأنه مقابلة بين رجل وامرأة كانت فى انتظاره وفجأة انقلب الحدث رأساً على عقب، فالمرأة لا تعرفه أبداً، وكانت تظنه شخصاً آخر، ثم اعتذرت وانصرفت وتركت الشاعر فى حيرته، يكمل المفارقة وكأن الغربة والقربة توحدا، والظلان تعانقا، وفى النهاية كل القصة تنتهى على النقيض فقد غطت السحابة السوداء وجه الشمس.

وقد استفاد "مهدى" من المتناقضات السابقة والمفارقة والسرد أيضاً ليضفى على القصة العديد من عناصر البناء الدرامى، بحيث يمنحها تأثيراً على ذات المتلقى .

حيث يبدأها بجذب جيد لفكر المتلقى ، فالمرأة الجميلة والتى يصفها بالعديد من الصفات لا يعرفها ،وبعد فأنها تسرع نحوه ، وعندما يتقابل الوجهان، وجهـا لوجه تظهر حقيقة مؤثرة، أنه كان مجرد تشابه، وهذا وإن أثر سلباً على نفس الشاعر،

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٦، ٣٧ .

- " چه شتباهى ! اوه ! ... "

- " اما دلنشين البته "

- " ... مى بخشيد "

گفت او ، اما

ما جدا از هم، وليكن سايه هاى چاشتگـاهيمان

درهم و باهم يكى گشته ،

قربتى با غربت آغشته،

لكه ابرى بود، با چادر سيا نامحرمِ خورشيد را پوشيد!

فإنه لم يستسلم للفراق، وبدلاً من العناق الذى كان ينتظره ، تعـانق الظـلان وبقيـا لحظات متعانقين ويستعين الشاعر بالتناقض الأخير لينهى قصته بشكل درامى جيد.

ويكمن جوهر الموقف الدرامى فى كشفه عن صراع، وحيث إن الصراع شئ أساسى فى المجتمع والحياة الإنسانية ، فإن ذلك يبدو واضحاً فى الموقف الدرامى فى شـعر "بشنويم اماازين - چون ديـگران- ديـگر... " (سمعنا لكن من هذا - مثل الآخرين - آخر...) فقد استلهم الشاعر المواقف الدرامية من حياة رفاقه فى السجن، وصـاغها شعراً درامياً، يقول " مهدى" :

نعم ، نسمع منه الآن
وهو من نعلم ، صار هنا
بكل وعيه ، ووقاره .
من كان اسمه وصفا له، حكيمنا أبيض الرأس :(سياسرمست) غارق فى السكر
ونقله أيضا لم يكن مشكلة أبداً
أنا من يصدق أنه ، فى السجن.
هو - السكير - ذلك الكهل الطفل
بأى مرارة وشؤم وسوء حظ ،
وعجب مفعم بالحسرة والألم،
يتذكر " تلك الليلة " وهو حزين . (١)

---

(١) زندگـى مى گويد، اما باز بايدزيست ، ص ٣٩.
آرى ، از او بشنويم اكنون
اوكه مى دانيم اينجا شد،
وبه هُشيارى ، سـپيدش سر.
=

استهل الشاعر الموقف الدرامى بأسطر يوضح فيها شخصية بطـل قـصته، وهـى شخصية ذاخرة بالمتناقضات كباقى الشخصيات التى قابلها فى سجنه، ويذكر لنا فـى هذه الأسطر أن البطل هذه المرة سكير مع أنه عاقل وذو شعر أبيض، ثم يردف أنـه كهل لكن متصابى يأتى بأفعال المراهقة كالصبيان، ثم يكمل الشاعر واصفاً تلك الليلة وما حدث بها، قائلاً:

تلك التى اختلطت بالدماء، بدايتهاسعيدة، نهايتهاحزينة.

تلك المؤسفة، المميتة.

تلك الليلة المشؤمة، ليلة الحيرة والدهشة.

تلك السوداء ، مظلمة النجوم، الدامية.

بيت التعاسة،وسقف الشقاء

بعد انقضاء العمر، ما زالت سببا للوحشة.

نعم كانت تلك الليلة،

التى فيها الثمل بعد سنوات من العشق والشوق

اختلى فى ركن ملاذ للآثمين يسمى " تبة العشاق"

= آنكه وصفش بود نامش، سر سـپيد هوشيارِ ما: سيا سرمست
نَقلِ او هم عيب واشكالى ندارد هيچ
من كه باور مى كنم ، دربست.
او – سياسرمستِ ما– آن پير طفلک مرد.
با چه شورى تلخ و ذوقى شوم و زهرآگين،
و عجب پُرحسرت و پردرد ،
ياد از " آن شب" مى كند، غمـــگين.

مع امرأة ، كانت الوحيدة التى تمناها.

وكان كلاهما محترقاً شوقاً لجنة هذه الخلوة. (١)

لا يقتصر التناقض على الشخصية ، بل شمل أيضاً ليلته ، فالليلة التى تمناهاكلاهمـــا، ليلة السعادة ونهاية الغم إذا بها تتقلب على النقيض فتصبح ليلة الأسف والموت والفزع والهموم، وهذه الليلة تحمل الكثير من المقابلات والمفاجآت ، فبعد أن كانـــت موعـــداً غرامياً سعيداً صارت ليلة جريمة القتل، يذكرها الشاعر قائلاً:

نظر إلى حيث أشارت المرأة قائلة

" أظن أن هناك عيوناً متلصصة ، خبيثة وخسيسة

مؤذية ووقحة "

نظر إلى حيث أشارت ، كانت محقة، وبشكل متلاحق

دون أن يدقق النظر للهدف

---

(١) زندگـــى مى كويد، ص ٤٠ .

آن به خون آغشته ، شاد آغاز ، غم فرجام.

آن اسف بنياد، مرگ آيين.

آن شبِ شوم ، آن شبِ دهشت.

آن سياهى ذات ، آن تاريكخون اختر.

خيمهء بدبختى و سقفِ سيه روزى

وَزپس عمرى ، هنوزش موجبِ وحشت.

آرى آن شب بود،

كه سياسرمست بعد از سال ها شوق و تلاش و عشق

در كنارى از پناه پرگُناهِ " تـــپـــهء عُشاق"

با زن ، آن تنها زنِ دلخواه، خلوت داشت.

هر دو عمرى اين بهشتى خلوت پرشور را مشتاق.

أسرع بإطلاق عدة أعيرة من المسدس،
وكان يقول " أستطيع القول " :
بمسدس أطلق وابلاً من الرصاص مثل المدفع الرشاش .
وبضغطة صغيرة من إصبعه
قتل الأعين الكامنة فى الظلمة بخسة .
كأنه بآخر طلقة أراد لحظة
أراد لحظة (لا يذكرها ، يقول
إنه كان يريد، أو المرأة قالت؟)
وذخَّر المسدس ثانية واستله من جرابه
وسمع فجأة صياحاً، من نفس المكان القريب
(" احترقت، آه احترقت ، أيها القاس ! ")
وتحول بسرعة إلى النواح والصراخ.
وكان يعرف هذا ويقول :
" كما لو أن ما حولى قد أضاء فجأة
وشخص من الخلف،
رفع تبة العشاق ،
ودق بها رأسى ، مثل القبضة." (١)

---

(١) زندگـــى مى گويد، اما بازبايد: ص ٤١، ٤٢.
رو به آن سويى كه زن مى گفت :
" به خيالم چشم هاى كنجكاوى ، دزد و نادرويش
موذى و بى شرم ، مى پايد

نحن هنا إزاء موقف درامى يمتزج فيه الصراع المحمل بالقلق والخوف مع الجمل الحوارية القصيرة، ليصنع لنا حدثاً درامياً حقيقياً، نجح فيه الشاعر فى تصوير الصراع بين " سياسرمست" (الغارق فى السكر) كما أطلق عليه " مهدى" وبين القتيل، دون أن يدين القاتل أو يحسم قضيته وذلك لأن " الصراع الدرامى ليس من وظيفته الوصول إلى الحقيقة، حقيقة براءة المتهم أو ثبوت ادانته، فهذه الحقيقة التى تهم القاضى لا يهتم بها الشاعر فى تصويره لهذا الصراع " . (١)

= رو به آن سویی که زن می گفت – حق هم داشت – پی درپی
بی که آماج دقیقی در نظر باشد،
چند باری با تپانچه ، تند آتش کرد،
" می توانم گفت" می گفت او :
با تپانچه چون مسلسل تیرباران کرد.
بافشارِ اندک انگشت
مثل ناد رویشی چشمانِ ظلمت کُشت.
همچنان با آخرین آتش
لحظه ای که خواست (یادش نیست ، می گوید
که خودش می خواست ، یا زن گفت ؟)
که خِشابِ دیگری برگیرد از ترکش
از همان نزدیک ها، ناگاه فریادی به گوش آمد :
(" سوختم ، آی سوختم ، بی رحم ! ")
که به زودی شد بَدَل با ضجّه و نالش.
او همین می داند و می گفت :
" مثلِ اینکه ناگهان اطراف روشن شد.
وکسی ازپُشت،
تپهٔ عشاق را برداشت،
بر سرم کوبید، همچون مُشت.

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ١٦٢.

وقد صور الصراع صوت القاتل والقتيل ولكن ليس بنفس الكيفية والقوة، فالقاتل يبرر فعلته فى أسطر عديدة، والقتيل يصرخ ويتألم فى سطر واحد، والهدف من تنازع أصوات الشخصيات، تصعيد الفعل لإحداث التأثير الفعال فى بنية القطعة، ولعله يكون أوضح أبعاد الصراع وأعمقها فى الدلالة على تأزم الموقف الدرامى، وقد لجأ الشاعر للتعبير عن تجربته الحافلة بالحركة والمأساة ، بهذا الأسلوب، لأنه أراد أن يتخفف من التعبير العاطفى المباشر الذى قد يقوده إلى شئ من الخطابية.

وقد اعتمد الشاعر فى شعره على خلق شخصيات متعددة يدير بينها حواراً ، يوضح وجهات نظر كل منها من المأساة التى يعيشها (السجن) ويبسط رؤيته للأمور من خلال التناقض الناجم عن الصراع.

والشاعر يدرك قيمة المتناقضات التى تخلل أسباب الحياة وتبرز أبعاد الصراع، وتسمح له بالتفكير فى اتجاهين متقابلين ، مما يثرى البناء الدرامى ويدعمه.

وقد سبق وأوضحنا كيف قدم الشاعر الكثير من المتناقضات ولا يسعنا الآن إلا أن نبدأ الحديث عن العنصر المكمل للعناصر السابقة وهو الحوار وبه يكتمل الشكل الدرامى، فهو الأداة التى يستخدمها الشاعر لتقديم الحدث الدرامى.

المبحث الثاني

الحـــــوار

أ- الحوار الداخلى

ب- الحوار الخارجى

الحوار (الداخلى - الخارجى)

يبدو أن الشاعر المعاصر وجد فى أسلوب الحوار عوناً له فى بناء شعره بناء درامياً، وذلك لأن الحوار يوضح أبعاد القضية المطروحة أو الموضوع المثار على نحو أفضل.

لكن بقدر ما يكون الحوار أداة إخبار، يجب يكون فى الوقت نفسه مجرد إجابات عن أسئلة تبحث عن حقيقة مباشرة، لذا فإن الحوار الدرامى " لابد أن يتوفر فيه وحدة عاطفية أو وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار من البداية حتى النهاية". (١)

والحوار الدرامى يطور الفعل الدرامى إلى غايته، وبه يزداد المدى النفسى عمقاً.

" فالحوار الدرامى موضوعى بطبيعته، وعلى قدر واقعية الشخصيات، يكون إحكام الحوار ، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها فى الواقع". (٢)

على هذا النحو وجد الشاعر المعاصر فى هذه التقنية مجالاً أوسع للتعبير عن الأبعاد المتنوعة والمتجددة فى تجربته.

وقد استفاد " مهدى" من الحوار (الداخلى والخارجى) فى بناء القطعة الشعرية بناءً درامياً متكاملاً، يعكس رؤية الشاعر أكثر مما يصور أحداثاً متقلبة تتطور.

ونجد أن هناك مستويين من الحوار فى شعر مهدى : المستوى الأول ما نسميه بالحوار الداخلى، والثانى يمثله الحوار الخارجى.

---

(١) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ، ص ١٦٤.

(٢) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث، الفجالة ، القاهرة، ١٩٧٧م ، ص ٦١٣.

أ- الحوار الداخلى :

الحوار الداخلى يعنى حوار الشاعر مع الآخر الداخلى، أى يكون بين صوتين لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجى العام الذى يتوجه به إلى الآخرين والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يظهر من آن لآخر مبرزاً كل الهواجس والخواطر والأفكار التى تدور فى الشعور، وبذلك يضيف بعداً جديداً يعمق أو يوسع درجة اقتناع المتلقى بما يدور فى خلد الشاعر، ومن ثَمَّ تتحقق الغاية الدرامية من الأداء الفنى، وهى تنشيط الحركة الذهنية التابعة للحدث وصولاً إلى حالة من الإقناع.

وعلى ذلك فإن هذا الحوار - هو أشبه بالمونولوج - يستخدم فى الشعر بهدف تقديم المحتوى النفسى للشخصية وإبراز الحالة النفسية المصاحبة لمفرداته، فهو جزء لا يتجزأ من الشخصية.

ومن صور الحوار الداخلى فى شعر " مهدى " ما يخوض خلالها فى تجربته ويتطرق إلى أبعاد جديدة يصور فيها أزمته ومآسيه عن طريق تلك التساؤلات التى يلقيها الشاعر على نفسه، فيقول فى " دوزخ ، امّا سرد" (جحيم ، لكن بارد) :

حلَّ :

تنفس فجر فروردين وأنا يقظ.

فجر آخر، من سنة أخرى، عاد.

بدأ ثانيةً .. ..

فجأة :

أنا واقف فى منتصف الطريق، أجادل الذاهب والآت.

تحدثت عن الماضى والمستقبل ، لكن

أيعلم أى شخص ، ما أعلم أنا،
وآنَّى يعرف كيف مرَّ علىَّ ما مضى،
وكيف سيكون ما هو آت أيضاً ؟
حقاً، ها ؟ مَن يُسأل عن هذا ؟ من أين عرف؟
أهذا مفترق الطرق، حيث أقف اليوم ؟
أسأل لكن، آنَّى لأحد أن يعرف هذا
هل سألقى فى المستقبل ما لقيته فى الفصول السابقة ؟
أم لا ، ربما يكون ما أظنه مفترق طريق
آخر أوراق
لفصل آخر، أوعلى الأقل،
آخر سطور، لورقة النهاية.
بين شفتى هذه القطرة الحزينة الندية
آخر ندى ،من آخر القطرات،من كأس النهاية.
آه ...
... ولو أن ذلك الضيف الثقيل الذى يحملنامعه ،
فجأة دخل من الباب مسرعاً ،
اذن ماذا سيكون - أنا أسأل -
مصير أولئك الأعزاء الذين يُدعون أمنيات ؟
الأمنيات ، هذه الأقرب إلينا، أقرب الأقربين إلينا.
ثم ما الذى يمكن فعله معهم ؟
دعنا . . . . (١)

---

(١) دوزخ، اما سرد، ص ١٣ ، ١٤ .
درآمد :
مى دَمَد شبــگير فروردين و بيدارم.

= باز شبگیری دگر ، وز سالِ دیگر ، باز .
باز یک آغاز ...

گاهان :
در میانراهْ ایستاده، رفته و آینده را طومار می خوانم.
رَفته و آ ینده گفتم ، لیک
کس چه داند، من چه می دانم ،
وز کجا، که همچنان که م رفته ای بوده ست،
همچنان آینده ای هم هست ، خواهد بود ؟
راستی ، هان؟ باید این را ازکه پرسید ؟ ازکجا دانست ؟
کاین میانراه ست ، اینجایی که امروز ایستاده ام ؟
پرسم امّا ، ازکجا بایست دانست این
که چو فصل رفته ها آ ینده ای هم پیش رو دارم ؟
یا نه ، شاید اینکه پندارم میانراهش
فصل آخر را
برگ های آخرین ، یا باز هم کمتر،
سطر های آخرین، از برگ فرجام است.
بین لبهام این دم فرسودهٔ نمناک
واپسین نم، از پسین قطره ها ، از جام انجام است .
آه ...
... وگر آن ناخوانده مهمانی که ما را می برد با خویش،
ناگهان از در درآید زود،
پس چه خواهد بود – می پرسم –
سرنوشت آن عزیزانی که نام آرزوشان بود ؟ =

يبدأ الشاعر تلك الأسطر بالدخول إلى نفسه عبر مقدمة بسيطة تمهد له اقتحام ذاته، فقد أوضح فى البداية أنه تكلم مع الذاهب والآت ولم يجبه أحد، إذن لابد له من التحاور مع ذاته، عله يجد لديها اجابات ، يحل بها مأساته فى السجن، وقد أدار "مهدى" الحوار متمشياً مع التداعيات النفسية التى تعكس حالة تمزق نفسى بسبب ما لاقاه فى الماضى مما يقتضى السؤال وماذا سيلقى فى المستقبل؟ ثم يطلق آهة ويتخلل الحوار صمت وهو عبارة عن التنقيط الذى استخدمه الشاعر بعد الآهة، وهذا الصمت توقف زمنى قصدى لينتقل بفكره من نقطة لأخرى، ويعتبر جزءاً من بناء الحوار، له دلالته الموظفة، وهو اختصار لوقت يمر فى فكر الشاعر، بعده بدأ يسأل نفسه عن حال رفاقه فى السجن وما مصيرهم؟ ، ويبدو أن هذه الشكوى بلا جدوى، فيجيب الشاعر نفسه : دعنا فلنترك التفكير فى الرفاق، ثم يصمت مرة أخرى معبرا عن صحته بالتنقيط بعد (دعنا)، ليعود ويستأنف الحوار مع نفسه عن نفسه ثانيةً قائلاً :

لو لم أكن قلت ، فأنا أقول ثانيةً
أنا أقف فى وسط الطريق
أو فى آخره ، لا أعرف،
لكنى أعرف حتماً وبلا شك
أنها كانت أكثر القصص عبثية
البداية لعنة، والبقية نكبة ملعونة.
ربما حينا رؤيا جميلة
ولكن غالبا

= آرزوها، اين به ما نزديک تر، اين خويش تر خويشان،
پس چه بايد کرد با ايشان ؟
بگذريم ...

كابوس أخرس خال من المعنى.
تصوير معتم فارغ ،لحركة يد عمياء،
جحيم ، لكن بارد
وعن جنة الآمال بعيد ...

حين أصل إلى هنا ، أقول لنفسى
ماذا تعرف؟ بل ما المعرفة ؟
الحقيقة موحشة
وأيضاً مؤلمة ومخزية .
آه ،
فما تعلمه غريب ومبهم
فالذئب - حتى الذئب - يعرف
متى يحين قدره المحتوم
فيبتعد عن قبيلته ،
وينزوى إلى ملاذ ، وهناك بهدوء
مثل النيام السكارى ، دون جلبة
ينزوى فى طى النسيان
وينسى وجوده فى سكرة ثمالته ،...
عندما أصل إلى هنا، أسأل نفسى
مثل الكثير أعرف،
أحقاً أخاف أنا أيضاً من الموت ؟ (١)

---

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ١٥، ١٦.
گر نــگفتم ، اين بــگويم نيز
در ميانراه ايستاده ام، =

= یاکه در آخر ، نمی دانم ،
لیکن این دانم که بی تردید
قصهء بیهوده تر بیهودگــی ها بود.
لعنت آغازی ، سراپا نکبتی منفور.
گاهکی شاید یکی رؤیائکی شیرین،
بیشتر اما
قالب کابوس گنــگـــی خالی از مفهوم.
بی هوا تصویر تاری ، کار دستی کور،
دوزخ، اما سرد
وزبهشت آرزوها دور ...

چون به اینجا می رسم، باخویش می گویم
پس چه دانی؟ پس چه دانستن ؟
راستی که وحشت انــگیز است
نیز درد آلود و شرم آور.
آه ،
آنچه با عِلم توبیــگانه ست ونامعلوم
گرگ – حتی گرگ – می داند
که چه هنــگـــام است آن هنــگامهء محتوم.
وکِناری می گزیند از قبیله یْ خویش،
در پناهی می خزد ، وانــگه به آرامی
همچو خواب آلودگان مست ، بی تشویش،
می کشد سر در گریبان فراموشی، =

فى الأسطر السابقة يجرى الشاعر حواره مع نفسه مدعماً الحوار بالأسئلة وإجاباتهـا أحياناً، وبهذا يقدم لنا حواراً داخلياً نفسياً عميقاً لذات مشروخة متألمـة مـن مـرارة السجن، وحين تخلو الشخصية بحوارها الداخلى تتكفئ على شجنها، فينبئ هذا الحوار عن باطن الشاعر ليصل فى النهاية لحقيقة حواره وهدفه منه.

وقد تبادل الشاعر الأسئلة مع الإجابات فى حواره ، فهو أحياناً يسأل نفسه ثم يتهمهـا بعدم العلم، ويجيبها هو ليخبرها عن مرارة السجن والمفروض أن ذاته هى أعلم بذلك فهى من يتجرع الألم، لكن الحوار الداخلى القائم على الاسترسال مع الذكرى، فرصة جيدة لإبراز العنصر الدرامى الذى يكشف للقارئ عن الخوف الكامن فى نفس الشاعر من الموت منسياً فى هذا السجن، الذى عبر عنه بأنه جحيم من شدة الحرارة لكنه بارد من شدة ما يسببه للنفس من تجمد وانعزال عن الحياة فى طى النسيان .

وفى قطعة اخرى للشاعر، نرى صـورة أخـرى مـن صـور الحـوار الـداخلى، الـشاعر والآخـر الـداخلى ، فـى " آى ... ! ترسـتان بيهـوده اسـت ازمـن " (تعال ... الخوف منى عبث ...)

وفيها يعبر عن مواجهة بين بعدين فى نفسه ، الشاعر يدعو الآخر للتعايش فى السجن وعدم الخوف، والآخر الداخلى لا يستجيب، يقول الشاعر :

تعال ... !

أنا معك ... تعال !

= وَقرامُش مى كند هَستيش را در خوابكِ مستيش ، ...

چون به اينجا مى رسم ، از خويش مى پرسم

همچو بسيارى كه مى دانم،

من هم آيا راستى از مرگ مى ترسم ؟

يا هذا ! أنا معك ، مع ... ك ،

حقاًعفواً .

ضيق هذا الركن ، نفس مكانى.

مثلك ؟ مطلقاً ! لا كان هذا !

الذى سقطت فيه أنا الشهير المستنير.

من أكون ؟ واحد ممزق وحيد.

خوفك منى عبث ،

نعم، نعم أنا وحيد ومنفرد .

فى الصمت الأكثر ظلمة من الخوف؛

وأراك جيداً فى حضور ضوء شهرتك ،

أراك واضحا .

يا من أنت أكثربلاهة من تعريف السعادة،

وأكثر تفاهة من عبثك ؛

يا من أنت خيال فج لتصوير الوجود ،

حقا، حقا ،ها أنا ، بلا أى تصوير ،

بعيد أو قريب،

فى نفس الظلمة،

لقد أسعدت قلبا بصورتى

[منذ أمد .

إن لم يكن هذا واجبا، ماذا يجب ؟ ثم ماذا سيجب ؟

أقتربت من الجنون ؟ نعم هذا ممكن ،

لست بعيداً عن الجنون ، ربما .

من ماذا ؟ من الشدة ؟ لا أعرف. [1]

---

(١) دوزخ اما سرد ، ص ٥٦ ، ٥٧.

آی ... !

با شمایم ... آی !

ای شمایان ! باشمایم ، با ... شما ،

البته می بخشید .

اندکی این سوترک، آری همین جایم .

چون شما؟ هرگز ! مبادا این !

که در آن نامیده روشنْ تان فرود آیم .

کیستم ؟ یک تکه تنهایی.

ترستان بیهوده است از من ،

آری ، آری تک و تنهایم .

در همین خاموشیِ تاریک تر از ترس؛

و شما را در شهود روشنیْ نامیده هاتان خوب می بینم ،

خوب می پایم.

ای شما ابله تر از تعریف خوشبختی،

ای شما خالی تر از بیهودگـــی هاتان ؛

ای شما تصویر بودن را خیالی خام،

آری ، آری ، این منم ، بی هیچ تصویری،

دور یا نزدیک ،

در همین تاریک،

من دلی با صورتی خوش کرده ام دیری

[است. =

ونرى مما سبق أن الشاعر بإسلوبه الساخر هذا لا يدعو الآخر لعـدم الخـوف مـن السجن، بل يدعم عنده الخوف والحزن ويزيد رهبته من السجن، فقد استهل الأسـطر بدعوة لعدم الخوف (أنا معك ... تعال) ، ثم أتضح اسلوب الشاعر بعد ذلك فبعد (تعال لا تخف منى)، فاجأه بالوحدة واليأس فى السجن والظلمة والاقتراب من الجنون، وكأن الشاعر يريد أن يقر لنا بحقيقة سذاجته، فقد كان لا يعرف مدى المأساة فى الـسجن، ثم اتضحت له، فجرد الشاعر من نفسه شخصية ماثلة أمامه يتحاور معها، ويبدو أن الآخر الذى صب عليه الشاعر جام غضبه لا يبادله الـشعور بالغـضب ولا يـشعر بالمشكلة، يقول الشاعر موضحاً ذلك :

أعرف لكن هذا الذى تقول بلا شك قافية جيدة.

يا هذا ... ماذا كنت تقول ؟ ... ها ، يا للشدة .

قافية جيدة ، أنا كنت أقول ،

أشواك شجيرة الحزن العزيزة على هذه ،هذا صعب، ،

مع ورد وجهك ، من حديقة السعادة .

هذا إما جنون ،أو أنى لا أعرف ماذا تقول ،

هذه الحقائق الكثيرة، ربما أيضاً

تكون نفس ما تقول.

ماذا ؟ ... تعريف ؟ أى تعريف ؟ الشدة ؟ هوم !

[يا للمزاح !

= گر نبا يد اين ، چه بايد ؟ پس چه مى بايد ؟

با جنون نزديكم ؟ آرى اين تواند بود ،

نيستم دور از جنون ، شايد .

ازچه ؟ از سختى ؟ نمى دانم.

ربما تكون مزحة ظريفة ، لكن

إن لم يكن الأمر جديا ،

لكان الحديث عنه سهلا، أما ما كان عن الشدة ؛

- آه ، صدقنى -

إنه التعاسة ذاتها.

ثانية نفس التعريف.

أليس كذلك ؟ فى النهاية عما تسأل ؟

عما تبحث ؟

أنا لا أعرف ما تعريفه .

فليس له أى تعريف ، آه ،

دعنا.

حسناً ، ما قد قلت .

هى ! ماذا صار لك ؟ ... تعال ... !

كنت معك ... أين ذهبت ؟

آه ... (١)

---

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ٥٧ : ص ٥٩ .

دانم اما اينكه مى گوييد بى شك قافيه یْ خوبى ست.

اين ... چه مى گفتيد ؟ ... هان، سختى ،

قافيه یْ خوبى ست، مى گفتم،

خار اين غمبوتهء محبوب من ، اين سخت،

باگل روى شما، از باغ خوشبختى.

اين جنون، يا من نمى دانم چه مى كوييد،

ويبدو من الأسطر السابقة أن الشعور المسيطر على الشاعر بهذه الكيفية هو الذى فرض عليه الشكل الدرامى المنقسمة فيه الذات إلى نقيضين يبرزان التصدع الهائل الذى يفرض العذاب عليها، ويجعل شكواها كبيرة، فذات الشاعر تتألم وتشكو من صعوبة السجن، وذات الآخر ترى أن قول الشاعر عبارة عن قافية جيدة فى الحديث، فيجن جنون الشاعر، فهل تسمى الشدة واليأس بهذا ، ويبدأ فى السخرية من الآخر أنه

= این همانی ها فراوانند، شا ید نیز
این همان باشد که می گویید.
چیست چی؟ ... تعریف؟ تعریف چه ؟ سختی ؟ هوم !
[چه شوخی ها !
شوخی خوبی ست شاید ، لیک
حالْ اگر جدی ست،
حرفش آسان است ، اما آنچه از سختی ست؛
– آه ، این باور بفرمایید –
عین بدبختی ست.
باز هم تعریف.
این نه؟ آخر پس چه می پرسید ؟
پس چه می جویید ؟
من ندانم چیست تعریفش .
هیچ تعریفی ندارد ، آه ،
بـــگذریم .
خوب ، می گفتید.
هی ! چه تان شد ؟ ... آی ... !
با شما بودم ... کجا رفتید ؟
آه ...

يقول فكاهة، لكن والأمر جدى وليس هزلاً، فالشاعر يرى السجن سوء حظ ويعـاوده التردد فهو لا يعرف أى شئ ، ثم يعود ليوافق على رأى الآخر، والتساؤلات الكثيـرة المدعمة للحوار السابق مناسبة لخلق التوتر الذى تتميز به الـدراما، وفـى النهايـة يتلاشى الآخر من الشاعر ويهرب منه، فقد فشل الشاعر فى حواره معه، ولم يستطع أن يصل معه لتعريف مناسب لمأساته، وينبئ الحوار السابق عن باطن الشاعر وذلك عن طريق الصوت الواحد المنقسم أو الذى يرتبط بطرف غير منظور يعكس بطريقة أو بأخرى تمزق الذات فى اصطدامها بمعطيات تلك المرحلة المأسـاوية فـى حيـاة الشاعر وهى وقت سجنه.

وفى القطعة الشعرية " هى ، فلانى ! هيـچ مى دانى كه زندان چيست؟ " (هى ، فلان ! ألا تعلم ما السجن ؟) يتجلى الحوار الداخلى بنفس الطريقة السابقة، ويبـدأ الشاعر بصمت فى الحوار وكأنما أراد أن يلفت انتباه القارئ لما سيقول، فالـشئ الخفـى دائماً يثير الانتباه أكثر من الظاهر، والتنقيط كلام غير منطوق بدأ به الشاعر القطعة ، ثـم قال :

.... مع الأشياء شئ آخر
بلا شك أن هنا إقليم آخر
سماء أخرى، وأرض أخرى
وجوهر آخر للشمس والظل، حتى
للكائنات ذات العقل والحس، مسلك ومذهب آخر...

- " هى ، فلان ! كنت معك .
ألا تعلم مطلقاً ما السجن ؟
من أى قارة هذه الأرض ؟
ألا تعلم أى شئ عن عش البوم هذا، هذا الشؤم ،

من أى اقليم ؟
أصله الأول ذكرى لمَنْ ؟

ماذا يعرف أى شِخص؟ ماذا نعرف نحن ؟
ربما يكون هنا المستقرالبعيد لقارة الشؤم السادسة،
فى سواد الإقليم الثامن ؟

مع الأشياء شئ آخر
بلا شك أن هنا اقليم آخر،
سماء أخرى ، وأرض أخرى.
وحقيقة أخرى للشمس والظل ، حتى
لحس وعقل الكائنات مسلك ومذهب آخر. " (١)

---

(١) زندگـــى مى گويد : اما باز بايد زيست ، ص ٥٧، ٥٨.
... باچنان هايى چنين ديــگر
بى شک اينجا ديــگر اقليمى ست
آسمان ديــگر ، زمين ديــگر
آفتاب و سايه را ذاتِ دگر ، حتى
كائنات عقل وحِس را، رسم و دين ديــگر ...

- " هى ، فلانى ! با شما بودم .
هيچ مى دانى كه زندان چيست ؟
ازكدامين قارّه ست اين بوم ؟
هيچ مى دانى كه اين بوم آشيان ، اين شوم،
از چه اقليمى ست؟

من خلال هذا الحوار الداخلى يكشف لنا الشاعر عن نظرته فى الحياة، وكيف يعــيش الإنسان حياة مؤلمة، وهذا كله يعكسه الصوت الداخلى للشاعر ليبرز معاناته ومأساته فى السجن، ويكرر المقطع الأول ليؤكد المعنى لنفسه ويوضح لها ما الــسجن، فهــو يرى أنه مكان آخر فى أرض مختلفة وتعلوه سماء أيضاً مختلفة، ومفهوم آخر للشمس والظل، حتى الآدميين الذين يعيشون معه فى السجن لهم ســلوك وطريقــة مختلفــة، ويرجع هذا كله إلى تداعيات نفسية يجترها الشاعر عن طريق حواره الداخلى مع الأنا الآخر.

وفى حوار آخر للشاعر مع نفسه ، يقول- لكن هذه المرة يتكلم مع نفسه عــن أحــد السجناء واسمه " ميرفخرا"- يقول الشاعر فى شــعر " ايــن دعــا رامــادرم آورده ازقزوين" (هذا الدعاء أحضرته أمى من قزوين) :

قلت فى قلبى :
ميرفخرا ! تعال أيها القاسى ! ما كان هذا الأمر ؟
أنا أيضاً أوافق على هذه الحقيقة التى يقولونها
الأمل المقطوع ، أفضل من التعلق بشئ عبثاً

= اصلش اوّل يادگــار ازكيست ؟

كس چه داند ؟ ماچه مى دانيم؟
شايد اينجا قارَه ىْ شومِ ششم را پركنه ىْ پرتى ست،
در سوادِ هشتمين اقليم ؟

با چنان هايى چنين ديگر.
بى شک اينجا ديگر اقليمى ست،
آسمان ديگر ، زمين ديگر.
آفتاب و سايه را ذاتِ دگر ، حتى
كائنات عقل وحِس را رسم و ديم ديگر . "

لكن ألا تدق هذه القسوة ، بهذه الشدة
ألا يوجد رجولة ، عندما سقطت ضربته ؟
أيجب أن
تكشف له الحقيقة عن وجهها المرير المؤذى ؟
الحقيقة لا تدعك ، أيها السيد القاسى !
أثور فى نفسى على ميرفخرا
رأيت ثانية ،
أنه رجل هذا الوادى .
براعته فى: الإيمان وعلوم الدين
يقيناهو يعرف أكثر منى ما يجب عمله
وأى أسلوب لا يليق به
ولا يجب فعله
ثانية عندما رأيت كيف كان "دخو" ، احترقت روحى .
وبقى قلبى وحيدا ، فى جهنم .
ضحكة شوق "دخو" ، التى كان يطلقها مجزأة - لتلتقطها الأذن بصعوبة -
بعد تلك القسوة المفاجئة
أخذها منه، ورجع فجأة
" أيها القاسى عديم المرؤة ميرفخرا ، تعال ! "
فى صمت البرودة والظلمة ظل دخو الصامت معبراً عن حاله . . . [1]

---

(١) زندگــى مى گويد : ص ٧٥: ٧٧.
در دلم گفتم :
ميرفخرا ! آى بى رحم ! اين چه كارى بود ؟
گرچه من هم اين حقيقت را پذيرايم كه مى گويند
رشتهء اميد بى حاصل گسستن ، بهتر از بيهوده دل بستن . =

يكشف لنا حوار الشاعر مع قلبه عن قصة "ميرفخرا"، وهو أحد السجناء والذى ضرب رجلاً اسمه " دخو" يمدحه الشاعر بأنه ذو إيمان ، وربما لجأ الشاعر لحواره هذا مع نفسه؛ ليستطيع ذم"ميرفخرا" فى نفسه هذا الرجل القاسى القلب الذى انتزع من "دخو" حياته وابتسامته، والشاعر عندما يشكو حزنه على " دخو" عبر حواره الداخلى

= ليكن اين بى رحمى آيا نيست ، كاين سان سخت
بر چنان مردى ، چنين ضربت فرود آيد ؟
واجب است آيا
كه حقيقت اين چنين تلخ و گزنده چهره بنمايد ؟
جدّت از تو نگذرد ، اى سيد بى رحم!

در دلم بر ميرفخرا ، مى خروشيدم .
باز مى ديدم ،
اينكه او خود مرد اين وادى ست.
فن او اين است : ايمان والهيات
او يقين بهتر ز من داند چه بايد كرد
وكدامين شيوه راهش نيست
و نشايد كرد
بازچون ديدم دخو چون است، جانم سوخت.
وَدلم در دوزخى ، با خويش تنها ماند.
خنده‌ء شوق دخو، كه تكه اى كش بود - تاگوشش كشيده سخت -
بعد از آن بى رحمى ناگــاه و غافلگير
كش رها شد ، ناگهان برگشت
" اى بى رحم و مروت ميرفخرا ، آى ! "
در سكوت سرد وتاريک دخو خاموش و گويا ماند ...

هذا ، يعكس لنا حزنه الحقيقى على وحدته فى السجن وعلى نفسه المتألمة، ويتـضح ذلك من قوله: " بقى قلبى وحيداً ، فى جهنم ".

وفى حوار آخر للشاعر مع نفسه، يتحاور مع الحزن القابع فى نفسه وكأنه آخر يسكن داخله، يقول فى شعر " اكرغم را ... " (لو أن للحزن ...) :

لو يكون لحن النسيم بطيئاً ؛
وصوته هادئاً ورقيقاً ،
أنا أعرف أنه الرقص شعلة السعادة ؛
وأن رقص الدخان ظلام وهموم .

أنا أعرف أيضاً،
هذا
إن لم يكن هذا سراً، أو يكون سراً ؛
أعرف أنه بقدراحتراق نفسى ، لا توجد
نار ولو لم تكن محرقة ومؤثرة .

إن يكن لحن النسيم بطيئا ، أو سريعا ،
وصوته مريحا ، أو مزعجا ؛
فإنه يجب ذكرك والثناء عليك ،
فأنت محرق، أيها الأفضل، الطاهر.

كم هو مهلك للروح صوتك ، يا أنا
أنت نارى النفس ، ونارى الغناء
يا رفيق الغناء، أنشد معى أن: هيهات

" أن يكون للحزن دخان كما للنار " ... (١)

يبدو لنا من حوار الشاعر مع (حزنه) هذا أنه يحاول مدحه فهو محرق وناري، لكنه ليس كالنار، فللنار دخان، والدخان يظلم الدنيا ويزيد حزنها، فكأن الشاعر من شدة حزنه يمدحه بأنه عديم الدخان، حتى لا يظلم العالم، فيكفي أنه يحترق فيما بينه وبين

---

(١) دوزخ ، اما سرد : ص ٧٦ ، ٧٧.

اگر ساز نسیم آهسته باشد؛
و آوازش نه فریاد و نه کولاک،
من این دانم که رقص شعله شاد است؛
ورقص دودْ تاریک است وغمناک.
من این رانیز می دانم، اگر چند
که رازی نیست ، یاگر هست رازی؛
به قدر سوزِ خود دانم که آتش
نباشد ، گرنباشد سوز و سازی

اگر ساز نسیم آهسته ، یا تند،
و آ وازش چه آرامش، چه کولاک؛
تو را باید ستود و می ستاییم،
توکه سوزنده ای ، ای برتر، ای پاک.

چه جانسوز است آواز تو ، ای من ،
تو هم آتشْ نفس ، آتشْ سرودی .
همآوازا، بخوان با من که هیهات
" اگر غم راچو آتش دود بودی "

نفسه ولا يخرج دخان احتراقه، ليظلم الآخرين وينهى قطعته بأنه هيهات أن يكون للحزن دخان مثل النار .

وهذا تمن من الشاعر ألا يكون للحزن دخان حتى لا تظلم الدنيا، والسطر الأخير تضمين من شعر " شهيد البلخى يتحدث فيه عن الحزن قائلاً:

لو كان للحزن دخان كالنار لأظلم العالم ، إلى الأبد ... (١)

وكأن " مهدى" يحمد الله أن الحزن ليس له دخان ، لأن حزنه كان يكفى لإظلام العالم، وقد استخدم الشاعر حواره الداخلى مع (حزن نفسه) ليصل بنا إلى هذا المعنى الذى وصل له فى آخر سطر، وقد أدار الشاعر حواره دون تدخل من نفسه فى الحوار أى من طرف واحد دون أن تتنازع معه نفسه فى هذا الرأى الذى توصل إليه، وكأن حزن نفسه يوافق على هذا الثناء.

ومما سبق يتضح لنا أن الحوار الداخلى قد ساهم فى تكثيف الصراع فى تجربة الشاعر، وأبرز معاناته الذاتية، والتى ربما لا يستطيع التعبير عنها بشكل مباشر حيث تفقد بذلك دراميتها، لأن الحقيقة المباشرة قد لا تكون صالحة للتوظيف الدرامى، وبالتالى لا يمكن أن تصل بكل ما فيها من قسوة وقهر إلى المتلقى بالقدر الذى يبتغيه الشاعر.

---

(١) هامش ص ٧٧ من " اگرغم را ... " : المرجع السابق

اگرغم راچو آتش دود ، بودى جهان تاريک بودى ، جاودانه...

ب- الحوار الخارجى

يقوم الحوار الخارجى فى القطعة الشعرية على أساس توظيـف صـوتين أو أكثـر لأشخاص مختلفين، ليكون جزءاً من صميم البنية الدرامية، ويعمل على دفع الأفكـار والمشاعر والأحداث، وأيضاً يرسم الشخصيات بالإضافة إلى العناصر الأخرى.

وبما أن الحوار من أهم الوسائل التى يعتمد عليها فى توضيح الشخصيات، فقد وظف الشاعر الحوار فى قطعة " ازدروغِ زشت ومشهور بزرگـى ، نـامش : آزادى... " (عن الكذبة القبيحة والشهيرة جدا، المسماة: الحرية ...) للكشف عـن الشخـصية ، ليتمكن القارئ من فهم الشخصيات والمشاركة والتفاعل مع الأحـداث ، ففـى هـذه القطعة يتناول "مهدى" إحدى الشخصيات الجديدة التى لحقت بهم فى السجن موضـحاً أفعاله وصفاته من خلال هذا الحوار، يقول الشاعر :

- " ماذا حدث معك ، لتأتى هنا ؟

- " كيف ؟ "

ولحق بنا فى تلك النزهة الهادئة

ذلك الشاب الوديع والضاحك

حديثاً ولأول مرة يودع السجن .

صار مثلى اليوم سجيناً ، لكن قبل هذا " سيد مثقف "

رجل ظريف ذو سلوك لطيف.

كانت هذه عادته ، أو ربما كان أسلوبه ،

لفتح باب التعارف.

أو بقول آخر كان هذا قناعه على الوجه.

بالمزاح ، يحنى رقبة رفيقه ،

على سبيل (دعك)

والتسلية الكاذبة ،

من قبيل " لا تحزن نفسك "
غالباً كأن قناعه كان هذا الأسلوب
مع الكل، فى أول لقاء،
هكذا كان يقول :
- " اعتقد أنى قد رأيتك قبل هذا ؟ أليس كذلك ؟ "
ولو أنك قلت :
" أنا ؟ ربما ! "
كان هو يقول ثانية :
" نعم ، بدون شك قد رأيتك ، فى مكان ما ؟
ويا للعجب أعتقد أن هذا حدث قريباً ؟
هل ذهبت قريباً لكشمير أو كابل
أو لا، ربما فى فندق خيام مالايا
هل كنت ؟
وعندما تقول :
" أبدأ ، أنا
لم أر أى مكان خارج ايران "
هو - لكن هذه المرة بوجه يملؤه الاستغراب - كان يقول :
" والأعجب من هذا أنا أيضاً
لم أر أى مكان خارج طهران !
إذن لماذا أجدك قريباً من نفسى بهذا القدر ؟
ثم يشعل سيجارة فى الحال،
ويقول بصوت مسرور ومبتهج :
" التعارف! التعارف ! آه ،
إن سعادتى تأتى من هذا ، أنا على يقين

أن تعارفنا كان بتقدير الله "
بعد ذلك كان يضحك ويسحب نفساً طويلاً من سيجارته.
وكان هذا غالبا مفتاح تعارفه. [1]

---

(۱) زندگـــی می گوید : اما باز باید زیست ... : ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ .
– " توچه شد که آمدی اینجا ؟
– " توچگونه ؟ "
وبه ما پیوست در آن گردشِ آرام
آن جوانِ با همه افتاده و خندان
تازگـــی و بارِ اوّل بوده که افتاده در زندان .
مثل من امروز یک زندانی، اما پیش ازین " آقای دفتر دار"
مردِ شوخی تابِ خوش رفتار.

عادتش این بود، یا شاید شـــگردی بود،
که برایِ فتح بابِ آشنایی داشت.
یا به قولی این نقابش بود بر رخسار.
با مزاحی، یک دو تا پس گردنی همراه،
بر سبیل " بی خیالش باش"
وتسلای دروغینی،
از قبیل " دل به غم مسپار"
بیشتر گویا نقابش بود، این هنجار
باهمه ، در اولین دیدار ،
این چنین می گفت :
– " به گمانم من شما را پیش از این هم دیده باشم؟ نیست ؟ "
ور تو می گفتی :
" بنده را ؟ شاید ! "
باز او می گفت :

يجرى الشاعر فى الأسطر السابقة حواراً ظريفاً بين الزميل الجديد فى السجن والذى أطلق عليه (آقاى دفتردار) " السيد المثقف" مع آخر قد التقى به فى الـسجن، وهـو حوار جدلي أجراه الشاعر على طريقة إذا قلت، قال ، وهكذا، وقد أراد الـشاعر أن يوضح للقارئ شخصية السجين الجديد دون أن يلجأ للسرد كما فى القطع الأخـرى،

= " بله ، من بی شک شما را دیده ام ، جایی ؟
و عجب اینکه گمانم تازگـی ها هم ؟
تازگـی ها هیچ در کشمیر یا کابل
یا نه ، شاید در هتل خیام مالایا
بوده اید آیا ؟
چون تومی گفتی :
" هیچ . من هرگز
هیچ جا را خارج ازا ایران ند یده ام "
او – ولی این بار با رویی پُر از بیگانگی – می گفت :
" وعجب تر اینکه من حتی
هیچ جا را خارج از تهران ندیده ام !
پس چرا باید شما را این قدر نزدیک با خود آشنا بینم ؟
وسپس در حالِ روشن کردنِ سیگار،
با صدایی شاد و خوش می گفت :
" آشنایی ! آشنایی ! آه ،
چه خوشم می آید ازاین ، من یقین دارم
آشنا یی های ما کارِ خدا یی بود "
بعد می خندید وپک می زد به سیگارش.
و همین اغلب کلید آشنایی بود.

فأدار هذا الحوار مبيناً فيه طريقة هذا السجين فى التعرف على الآخرين، وبهذه الطريقة يكشف الملامح الفكرية للشخصية بمجرد التعرض لطريقته فى الحوار، وقد نجح "مهدى" من خلال هذا الحوار أن يكشف لنا عن ظرف هذه الشخصية وعدم المبالاة عند هذا " السيد المثقف" فهو بعد كل هذا الحوار يصارح من يحاوره أنه أيضاً لم يذهب إلى أى مكان خارج طهران، ثم يتبع ذلك بأنه متأكد أنه رآه قبل، وهذا التصرف يثير الدهشة والضحك فى نفس الوقت، وبذلك يكون قد اخترع طريقة جديدة للتعارف .

وقد استخدم الشاعر نفس الشخصية فى حوار آخر وهذه المرة حوار بين " السيد المثقف" و " شاتقى" السجين القديم فى أشعار " مهدى" ، ويلقى الضوء فى هذا الحوار على كلا الشخصيتين قائلاً:

وبعد ذلك فى اللقاء الثانى، أو الثالث
كان يسير ملاصقاً لهذا وذلك.
وغالباً كان يذهب ملاصقاً لشاتقى ويكثر من الثرثرة.
كان بصوت مصطنع يقلده :
- " هى ، فلان ! فكر جيداً ، هى ! أذنك معى ؟
شاتقى ، كان ينظر ويخطو ضاحكاً.
وكان يسد عليه الطريق ويقول : تعال ، أيها السيد المثقف !
لو جف دفترك ، بلله بماء فمك .
وكف يدك عن تزوير خطنا ورسمنا .
لقد أصابنى هذا البلاء مرة، ألا تكفى ؟
لو لم تقرأ دفتر القانون هنا
اقرأه مرة واحدة!
فكل نقل وكل رسم حق لصاحبه.

لو أنك لا تعرف ، أعرف ، يا حبيبى !
حقوق الطبع والنشر والتقليد أيضاً ممنوع!
أنا أيضاً أعتبر حقى هنا محفوظاً لى.
بعد ذلك لا تتجاوز حدودك .
أهذا واضح ؟
يا حضرة السيد المثقف !؟ (١)

---

(١) زندگـــى مى گويد : ص ٤٩ ، ٥٠ .
وسپس در دومين، يا سومين ديدار
او به جلدِ اين وآن مى رفت.
بيشتر اما به جلدِ شاتقى مى رفتن وگپ مى زد .
با صدايى ساخته تقليد او مى كرد:
– " هى ، فلانى ! خوب فكرش را بكن ، هى! گوشت اينجا هست ؟
شاتقى ، مى ديد و خندان پيش مى آمد .
ره بر او مى بست و مى گفت : آى ، دفتر دار !
گر دفت خشكيده ، با آبِ دهان تركن .
دست از تزوير خط و نقش ما بردار.
اين بلا يک بار آمد برسرم ، بس نيست ؟
دفترِ قانونِ اينجا را،
گرنخوانده اى ، بخوان يک بار !
بازىِ هر نقل و هرنقشى براىِ صاحبش حقّى ست.
گرنمى دانى ، بدان ، جانم !
حقِ طبع وافستِ و تقليد هم ممنوع !
من هم اينجا حقِ خود را بهرِ خود محفوظ مى دانم .
بعد از اين پا ازگليم خود برون مگذار.
خوب روشن شد ؟
حضرتِ آقاىِ دفتر دار!؟

ينكشف لنا من الحوار السابق طبيعة الشخصيتين المتحاورتين فأحدهما" السيد المثقف" وهو جرئ وثرثار وتصل جرأته إلى التعدى بالقول على الآخرين فقد أخذ يقلد صوت "شاتقى" وكلماته مما دعا " شاتقى" للرد عليه بطريقة حاسمة وقوية، وقام أيضاً بردعه ونهيه عن العود لمثل ذلك، وقد اتضح من الحوار مدى شدة " شاتقى" وحزم شخصيته وهى مناقضة فى أفعالها لشخصية " السيد المثقف" ، واستطاع الشاعر من خلال هـذا الحوار أن يبرز الصراع فى إحدى صوره ممثلاً فى التناقض الواضح بـين طرفـى الحوار، والذى يساعد فى نماء البنية الدرامية للشعر والمعتمدة على التداعيات النفسية التى تؤثر فى بناء الشخصيات على هذا النحو.

وفى حوار آخر يديره الشاعر بين عدة أطراف فى " گاهى انديشم كه شايد سنگ حق دارد ، بازمى گويم : نه ! ... " (أحياناً أظن أن الحجر ربما يكون محقـاً ؟) يمهـد " مهـدى" للحوار الخارجى، بحوار داخلى بسيط يخاطب فيه الشاعر نفسه قائلاً :

... آه ، سأكف بعد

فافعل كل ما تريد، فأنت على حق

ولو عبث ، أو أيا ما يكون أو كم وكيف

[هذا ولا شئ سواه . [1]

---

(1) زندگى مى كويد : ص ١٠٦ .

... آه ، بارى بس كنم ديگر

هرچه خواهى كن ، تو حق دارى

گر عبث ، يا هرچه باشد چند و چون

[اين ست و جزا ين نيست –

ثم يبدأ الشاعر حواراً ثلاثيا بينه وبين الموت والحياة ، قائلاً :

يقول الموت : هوم ! أى عبث !

وتقول الحياة :

[لكن يجب أن نحيا

[لابد من الحياة ! ...

أحياناً أظن أن الحجر ربما يكون محقاً ؟

أعود فأقول : لا ! بلا شك الماء والأمطار.

النوم يغلبنى ، أنا متعب ، كهل

آه ! متى أستطيع أن أرى هؤلاء الرفقاء النائمين أيقاظاً ؟

فيا نسيم صبح اليقظة ، بأنفاسك الرطبة الباردة !

أيقظ عينى الثملة ، فقد ذهب الأيقاظ . (١)

---

(١) المرجع السابق : ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

مرگ گويد : هوم ! چه بيهوده !

زندگى مى گويد :

[اما باز بايد زيست

[بايد زيست ! ...

گاهى انديشم كه شايد سنگ حق دارد؟

باز مى گويم : نه ! بى شک آتش و باران .

من دگر خوابم مى آيد ، خسته ام ، پيرم

آه ! كى اين خفته ياران را توانم ديد بيداران ؟

با دَم نمناک سردت ، اى نسيم صبح بيدارى !

چشمِ مستانِ مرا بيداركن ، رفتند هشياران .

لم يطل حوار الشاعر مع الموت والحياة، حيث يقطع الحوار مرتداً إلى نفسه؛ ليناقش معها حال رفاقه آملاً أن يستفيقوا من غفلتهم ، ثم يتوجه بالحوار لصديقه "شاتقى" قائلاً:

أحياناً أفكر بهذا الشكل

وأحياناً أفكر أيضاً وأقول :

هى ، فلان ! شاتقى حقاً أنت عندك حق .

ما تقوله صحيح، قل ما كنت تقوله.

اذكر جيدا أنك تجفل من لحظة غفلة

فأنا منصت ، لن أغفل لحظة

شاتقى ! سجين ابنة العم طاووس!

أخبرنى عما تعلم .

عن الخداع، عن الحياة، عن العشق

قل كل ما تريد، عن كل ما تريد .

شاتقى سجين ابنة العم طاووس

بنفس الابتسامة المألوفة،

قال :

" للحياة بأحداثها الكثيرة

ظاهر يبدو كغابة معقدة ومتشابكة

الأحداث متعددة ومتلونة.

لكنها فى الحقيقة أكثر بساطة من هذا

ألا يتآلف سدى ولحمة العدم والعبث ؟

أليست أحداث الحياة
سوى شوقك للأمان رغم القهر ،
فاختيارها رفيق الجبر،
وفراشها منزلق على زمان هارب ضبابى
فى فضاء من توافه الأشياء الجوفاء ؟
أنا أقول ، أو أنت تقول
أهناك غير ذلك ؟ "
حينذاك شاتقى
قال :
" ماذا أقول ، أى شئ أقول ، آه
الحياة ! أيتها الحياة ! واأسفاه !
ها ، فلان ! بماذا أقسم ، ما القسم ؟
أنى
أحب الحياة
وأكره الموت ؛
واها ، لكن مع من يجب أن أقول هذا : أنا أحب
– ألعدو أستجير منه ؟ ! " . [1]

---

(١) زندگی می گوید: اما باز باید زیست : ص ١٠٧ ، ١٠٨ .
گـــاه می اند یشم از آن سان
گـــاه نیز اند یشم و گویم :
هی ، فلانی ! شاتقی بی شک تو حق داری .
راست می گویی ، بگو آنهاکه می گفتی.

= گوش من با توست ، بی یک لحظه هم غفلت
خوب یا دم هست ، کزیک لحظه غفلت، بر می آشفتی.
شاتقی ! زندانی دختر عمو طاووس !
باز آگاهم کن از آنهاکه آگاهی.
از فریب ، از زندگی، از عشق
هرچه می خواهی بگو ، از هرچه می خواهی .

شاتقی زندانی دختر عمو طاووس
با همان لبخندهء مأنوس،
گفت :
" زندگی با ما جراهای فراوانش
ظاهری دارد ، به سان بیشه ای بغرنج و درهم باف
ما جراها گونه گون و رنگ وارنگ است.
چیست اما ساده تر ازاین ، که در باطن
تار و پود هیچی و پوچی همآ هنگ است؟

ما جرای زندگی آیا
جُز مشقت های شوقی تو أمان با زجر،
اختیارش همعنان با جبر،
بسترش بر بُعد فرار و مه آلود زمان لغزان ،
در فضای کشف پوچ ما جراها چیست ؟
من بگویم ، یا تو می گویی
هیچ جز این نیست ؟ "

شاتقی آنگاه
گفت :
" چه بگویم ، چی بگویم ، آه
زندگی ! ای زندگی ! افسوس !

فى الحوار السابق يبدو أن الشاعر أدار حوار دراميا بينه وبين زميله فى السجن شاتقى حول فكرة معينة وهى ماهية الحياة، وهى نفس الفكرة التى دارت فى خلد الشاعر وأدار حولها حواراً داخلياً مع نفسه ثم انصرف عنه ليدير هذا الحوار مع زميله الذى يرى معنى الحياة فى هذه المتناقضات التى تدور فيها، وبهذا يتضح لنا أن الصراع المتمثل فى تناقضات الحياة هو الذى يثرى الحوار ليجعله حواراً دراميا أداره الشاعر من البداية إلى النهاية، ليوضح به نفس الفكرة التى أجملها فى البداية، ثم بدأ فى تفصيلها بعد ذلك من خلال الحوار الخارجى.

ومن نماذج الحوار الخارجى حوار الشاعر مع ببغاء فى شعر " مايا" وهو اسم للببغاء الذى أحضره الشاعر لأمه، ويمهد للحوار بالحديث عنه ويخبر أمه أنه يشبهه فى كثير من الأشياء ، يقول الشاعر :

تعالى، أمى !
قد أحضرت لك رفيقاً جديداً : مايا .
مثل ابنك غريب ، مهموم ، وحيد .
انظرى، هل رأيت – سواى – غريبا أكثر وحدة وحزناً من هذا ؟
أنا أحبه ؛
فله نفس القلب ونفس الألم .
أسير مثلى ولد وتربى فى قفص.
أسير لهذا القفص الضيق مثلى

= هى ، فلانى ! باچه سوگندى بگويم من ، چه سوگندى ؟
به چراغ روز و محراب شب و موى بُتم طاووس
من
زندگى را دوست مى دارم
مرگ را دشمن ؛
واى ! امّا باكه بايد گفت اين ، من دوستى دارم
كه به دشمن خواهم از او التجا بردن ؟! "

- لو من سوء القدر ، أو ظلم الصياد -
فلم يتحرر لحظة واحدة ولن يتحرر،
[قط . (١)

تبرز لنا الأسطر السابقة المشاعر التى تتصارع داخل نفس الشاعر فيعكس ذلك بصوت خارجي فى شكل حديث مع أمه، يوضح فيه مدى شعوره بالهم والوحدة والضيق، وافتقاده للحرية كالطائر الحبيس بالقفص ، حيث يكمل الشاعر محاوراً " مايا " الببغاء قائلاً :

لو أنه يصرخ من القدر ، أو الصياد ،
لو أنه يبكى من ضيق القفص ،
وإن يجد منقذا من الظلم ؛
أقول له ما الواجب ، كيف يقول ...
ومايا قال - فجأة ، بصوت متعب - :
[أعرف ما يجب قوله ؛
لو أنى أحكى قصة عن الخرب أو المعمور ،

---

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان ... : ص ٨٢ ، ٨٣.
بيا ، مادر !
برايت همزبان تازه اى آورده ام : مايا .
چو فرزندت غريب ، اندوهگين ، تنها.
ببين - جز من - غريبى را ازين تنهاتر واندوهگين تر ديده اى ، آيا ؟
من او را دوست مى دارم ؛
بسان همدلى همدرد .
گرفتارى ست همچون من قفس زاد و قفس پرورد .
گرفتارى كزين تنگ قفس چون من
- گر از تزوير تقدير ست ، يا بيدادى صياد -
نبوده ست ونباشد يك نفس آزاد ،
[هرگز هيچ.

إن أكن حزيناً أو سعيدا ،
فأنا لا أنسى هذا :
[" مطلقاً أبدا . "
أنا : – " فى الطريق الآخر ترتفع راية الدماء فى الآفاق ،
انظر، مايا ! ماذا ترى ؟ "
مايا : " سأبقى (سأتخلف) وأتلوث بالدماء. "
من يعرف ما كان وما يكون ؟ "
أنا : " اختفى الأفق ثانية فى مجاديف الدم "
فانظر لحافة جبل المغرب ،
كقطار إبل فى قافلة الدماء . "
مايا : " من يعرف ماذا سيكون ؟ "
أنا : " سأبقى فى هذا الهم "
مكفناً ، ومخضباً بالدماء
كتل السحاب غطت أطراف السماء
قل يا مايا ! قل يا مايا !
فى أطراف الأرض، غداً وقت السحر
هل من رجال يستشهدون لله ؟
قل مايا ! قل !
و – مايا ! – واه ، مايا – كم شخص مختف وقريب ،
عن أعين النجوم يختفى غالبا ؟
ألم يسمع شخص منهم النواح والبكاء ،
[مطلقاً أبداً ؟ " . (١)

---

(١) المرجع السابق : ص ٨٤، ٨٥.
كه گر مى نالد از تقدير، يا صيّاد ،
گر از تنگ قفس مويد ،
ورش دادست از بيداد ؛

= بگوئیمش چه بایستی ، چون می گوید ......

و مایا گفت – ناگه ، با صدائی خسته – :

[می دانم چه باید گفت ؛

گر از ویرانه گویم قصه یا آباد ،
اگراندوهگین ، یا شاد،
نخواهد رفتم این از یاد :
[" هرگز هیچ . "
من : – " دگر ره رایت خون برگفت آفاق،
ببین ، مایا ! چه می بینی ؟ "

مایا : " پسینی شوم وخون آلود . "
که می داند چه بوده ست وچه خواهد بود ؟ "

من : " نهان شد باز افق در پاروان خون
وبنگر کنگره ی کهسار مغرب را ،
بکر دار قطار اشتران در کاروان خون . "

مایا : – " که می داند چه خواهد بود ؟ "

من – " درین غمگین پسین شوم "
کفن پوشاند ، خون آلود
در اطراف آسمان را توده های ابر.
بگو مایا ! بگو مایا !
در اطراف زمین ، فردا سحر گاهان
چه مردانی به قدوس شهادت می رسند ، آیا ؟
بگو مایا ! بگو مایا !
و– مایا ! – وای ، مایا – چند تن پنهانی ونزدیك ،
ز چشم اختران هم غالبا مستور؟
کزایشان نشنود کس ناله وفریاد ،
[هرگز هیچ ؟ "

اعتمد الحوار فى الأسطر السابقة على طرفين هما الشاعر و " مايا" الببغاء، وقـد جـسد الشاعر من الطائر شخصاً يحاوره، للتشابه الذى بينهما فهو يرى أنه لن يفهمـه إلا أسـير مثله، فالببغاء أسير القفص والشاعر أسير السجن، فكلاهما مشترك فـى الألـم ومـرارة الحبس، لكن الحوار هنا غير متكافئ بين الطرفين، فالشاعر يتحدث كثيراً و" مايا" يجيـب فى كلمات قليلة يؤكد فيها نفس السؤال " من يعرف ماذا سيكون؟ " وهذا السؤال لا يـريح نفس الشاعر الذى يكرر طوال القطعة " قل مايا" ويريد إجابة شافية من " مايا" عن رؤيته للدماء التى لطخت الأفق، لكن يكرر " مطلقاً أبداً" وتكرارها هنا كان اجراء شـكلياً فقـط، لأنها فى كل مرة كانت تفتح دلالة مغايرة، ففى المرة الأولى أتت " مطلقاً أبداً" للتأكيد أنه لا أمل للشاعر ولا للطائر فى الحرية أبداً، ثم فى المرة الثانية جاءت للتأكيد على أن " مايـا" لن ينسى أبداً، وفى الثالثة ذكرت " مطلقاً أبداً" للتأكيد على أن المقهورين فى السجون لـن يسمع صياحهم ولا بكاءهم شخص أبداً، ودلالات " مطلقاً أبداً" وإن كانت مغايرة لبعضها ، لكنها تبدو مكملة لبعضها فالأولى تسلمنا للأخيرة لإتمام المعنى وليس لتكراره .

وتزداد درامية القطعة عندما يقدم الشاعر صورة درامية لـ" مايا" قائلاً:

" ومايا ! هل ستحدث أى معجزة
بالشكل الذى سمعنا فى قصص الدين ؟
فتُخجل الأرض من قسوتها
ولا يمتص التراب الدم ؟
ومايا ! أيمكن ،
أن يحترق قلب السماء عليهم،
– وفى تلك اللحظة الأخيرة – واحد فقط – يموت غير قتيل ؟

ومايا يكرر – بينما يسقط من منقاره

الكلام الدامى– ، كما لو كانت تسقط قطع من كبده على الأرض" . (١)

[مطلقاً أبداً. "

ويبدو أن هذا الختام الدرامى للحوار هو ما يناسب موضوع الحوار، وهذه النتيجة الحتمية التى يعلنها الحوار والتى تشكلت وفق منطق المتحاورين، هى أقرب نتيجة معبرة عن حال السجين حيث يحترق قلبه من القسوة، وينزف كبده دماً .

---

(١) در حياط كوچك پائيز، در زندان ... : ص ٨٦.

" و مايا ! هرگز آيا هيچ معجز روى خواهد داد ،

به آينى كه در افسانه هاى دين شنيدستيم ؟

كه شرم آيد زمين را از قساوت ها ،

و خون را خاك نپذيرد ؟

و مايا ! هرگز آيا مى تواند بود ،

كه برايشان بسوزد آسمان را دل،

و در آن لحظهء آخريكى – تنها يكى – ناكشته راه آسمان گيرد ؟

ومايا گفت با تكرار – در حالى كه ش از منقار

سخن خونين ، چنان چون پاره هائيش از جگر بر خاك مى افتاد "

[" هر گزهيچ . "

المبحث الثالث

القطعة ذات البناء الدرامي المتكامل

القطعة ذات البناء الدرامى المتكامل

مما سبق يتضح لنا أن الشاعر استخدم وسائل التعبير الدرامى من حوار خارجى وداخلى وسرد ، لكى يجسم التجربة الذاتية فى إطار موضوعى وملموس، وقد توفرت عناصر التعبير الدرامى فى شعر " مهدى" سواء جاء كل عنصر على حدة أو جاءت العناصر مجتمعة.

وقد استفاد " مهدى" من العناصر الدرامية جميعاً فى انتاج القطعة الشعرية ذات البناء الدرامى المتكامل، ويبدو هذا واضحاً من خلال قطعة " زندگى را مردم پيشين، خورد وپوش ولذتِ آغوش مى ديدند ... " أو (القدماء كانوا يرون الحياة، طعاماً وملبساً وعاطفة...) حيث استخدم فى البداية حواراً خارجياً بين أفراد السجن وذلك ليناقش الفكرة التى يريد أن يطرحها، ثم يعرض رأيهم على نفسه فى حوار داخلى مع ذاته، وإذا بهذا الرأى الذى يتناوله يثير صراعاً داخلياً فى النفس البشرية المذنبة يقصه الشاعر علينا متمثلاً فى توبيخ المذنب لنفسه ، وينهى " مهدى" شعره موضحاً غايته من الفكرة التى طرحها منذ بدايته.

وتبدأ القطعة بحوار خارجى بين ثلاث شخوص ممثلة فى الشاعر وشاتقى وميرفخرا، يقول الشاعر :

– " هى ، فلان ! ... "

[ثانيةً

فيلسوفنا الصغير المهموم ، هكذا تكلم .

" ... أنا قلت هذا ، أم لا ؟ لابد أننى قلته ؛

[أأنت معى.

– " أُذُنى معك . "

[قلت له هذا .

– " لابد أن أقول هذا أيضاً ... "

[– " حسناً قل " قلت .

- " الناس السابقون ، سمعت أم لا ؟ "

[- " نعم ، الناس القدماء "

- " القدماء كانوا يرون الحياة ،

طعاماً وملبساً وعاطفة ... "

- " لقمة وخرقة ورغبة "

[قال ذلك صاحب العمامة على رأسه.

"ميرفخرا سلمكى" حسن الضحكة طيب المسلك .

قال شاتقى : " نعم نعم ذلك ما يحتاجه الجسد ويريده القلب

[من العيش .

أو قل : ذلك ما يطلبه القلب والجسد ، من العمر.

مائدة حافلة ، ملابس جميلة ،رغبة فراش ،

لكل من هذه الكلمات ، معنى ، خاص ، هى فى ذاتها معنى.

طعام وملبس وحضن حنون .

أو كما قال فلان هذا " لقمة وخرقة ورغبة "

ونزيد ، أو نقلل

آلام وراحات أخرى أيضاً :

ذلك ما تطلب العين والأذن .

ولأغلب الناس

ذلك ما تطلب العين وأذن العقل. (١)

---

(١) زندگى مى گويد ، اما باز بايد زيست ... : ص ٢٣ ، ٢٤.

-" هى ، فلانى ! ... "

[باز

فيلسوف كوچک و غمگين ما ، انگار حرفى داشت.

" ... گفتم اين را ، يا نه ؟ بايد گفته باشم ؛ =

يقوم الحوار السابق على توظيف صوتين مع صوت الشاعر ، ليقدم لنا حـوارا مركـزا ، حول آراء القدماء عن الحياة، يبدأ شاتقى الحوار موجهاً كلامه للشاعر وعندما يتأكـد أنـه منصت له، يوضح له رأى القدماء فى الحياة ثـم يتـدخل الثالـث "ميرفخـرا سـلمكى"

= - " گوش من با توست . "

[اين را من به او گفتم .

- " بايد اين را هم بگويم ... "

[- " خب بگو " گفتم .

- " مردم پيشين ، شنيدى يا نه ؟ "

[- " آرى ، مردم پيشين "

- " زندگى را مردم پيشين ،

خورد و پوش و لذت آغوش مى ديدند ... "

- " حلق ودلق و جلق "

[گفت آن برسرش دستار.

ميرفخرا سلمكى خوش خند خوش رفتار.

شاتقى گفت : " آرى آرى آنچه دلخواه تن و كام دل است

[از عيش .

يا بفرما : آنچه تنخواه دل و مطلوب تن ، از عمر.

خوان رنگين ، جامهء خوش، كامهء بستر،

واژه هرچ آن بود ، باشد ، ويژه ، خود معنى ست.

خورد و پوش و لذت آغوش.

يا به قول اين فلانى " حلق و جلق و دلق "

وبيفزاييم ، يا كاهيم

رنج و راحت هاى ديگر نيز :

آنچه خواهد چشم و خواهد گوش.

و براى مردمِ اهلش

آنچه خواهد چشم و گوشِ هوش .

ليقطع الحوار موضحاً رأيه فى نفس الموضوع، وكأنه يخطف لحظة ليقول رأيه ثم ينسحب من الحوار تاركاً شاتقى مع الشاعر، ربما يريد الشاعر أن يدعم رأى شاتقى ويؤكده عـن طريق شخصية أخرى ، وهو أن الحياة ليست إلا ثلاثة أشياء (طعام وملـبس وعاطفـة)، وهنا يعد الحوار جزءاً من صميم البنية الدرامية، ويعمل على دفـع الأفكـار والمـشاعر والأحداث نحو النمو، ليصل من هذا الحوار إلى حوار آخر داخلـى مـع الـنفس، يقـول الشاعر:

نعم نعم قال الكثير كل الكثير عن هذا الأمر
أنا على يقين أنهم بلا شك كانوا يقولون الحق
السابقون القدماء ؛
كانوا يتحدثون عن تلك الأشياء التى يهواها القلب ويطلبها الجسد.
لكن السجن هنا محدود ولا لون له.
طريق الأمل مغلق أمام الجميع ،
والأيدى قصيرة عن المتطلبات،
والميدان ضيق.
وأنا الذى أسأل :
- " ولماذا أنت الآخر ؟ "
أنت الذى يسأل : " لماذا أحضروه إلى هذه الخرابة ؟ "
نحن جميعاً وكل شخص ،
لو كان فى الظاهر بعناوين مختلفة ، لكن فى الباطن ،
عندما تنظر إليه جيداً ،
فقد أحضر كل شخص الطعام والملبس والعاطفة .
جرم كل الجرائم والجناية التى تراها، جذرها وأساسها هنا.
ينبع الماء من هنا ويختفى.
وحتى تصل إلى كنه جوهره المخرب
لابد أن تبحث فى قلب ابن آدم ومسلكه .

الذى جعل جذبة كهذه مظلمة ومحرقة ،
تنمو واضحة وغادرة . (١)

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٧، ٢٨ .

آری آری می توان بسیار ازین سان گفت .
من یقین دارم که بی شک راست می گفتند،
مردم پیشین؛
از همان هایی که دل می جُست ، تن می خواست می گفتند.

لیکن اینجا زندگی محدود و بی رنگ است.
همگنان را راه ها بر آرزو بسته،
دست ها از خواست هاکوتاه،
عرصه ها تنگ است.
من که می پرسم :
- " توچرا دیگر ؟ "
توکه می پرسی : " چرا او را به این بیغوله آوردند ؟ "
ما که ماییم و همه هرکس،
گرچه در ظاهر به عنوان های دیگر ، لیک در باطن،
خوب چون بینی همه کس را ،
خورد و پوش و لذت آغوش آورده ست.
جُرم هر جُرم و جنایت هرچه بینی، ریشه اش اینجاست.
آب از اینجا می خورد پنهان و می پوید .
تا بیا بد جوهر ویرانگر خود را
در دل فرزند آدم جوشد و رویشگهی جوید.
تا به شکل جذبه ای بی تاب و طاقت سوز ،
آشکار و بی امان روید .

يبدأ الحوار الداخلى بقول الشاعر "وأنا الذى أسأل " وهنا يجرد الشاعر من نفسه شخصية ماثلة أمامه يتحاور معها، وتسأل نفسه لماذا أُحضر أى شخص إلى السجن؟ ، ويجيبها الشاعر أن السبب وراء كل الجرائم هو الطعام والملبس والعاطفة ، ثم يكمل حواره مع نفسه ، قائلاً :

جذبة من الجذبات ، لكن

جذبة ترتفع بالحياة لأوجها ؛

مع أنك تكون فى الحضيض المحض.

وتعطى أحجار الساحل الساكنة تماوج وهدير الموج.

ما هذا ؟ يسأل الإنسان نفسه – ما هذا ؟

من هذا المجذوب تلك الجذبة ؟ أهو أنا ؟

يرى نفسه ويسألها : من هذا ؟

لو ظل يشعر بوجوده بأى قدر.

مع أنه قلما يبلغ أوجا عاليا،

عندما يسقط الشعور فى حضيض .

ولو أنه لم يبتعد عن ذلك الأوج .

وكأن المجذوب لا يصدق أنه هو ؛

ولو أنه فى تلك الحالة يغوص فى إحساسه(أقرب ما يكون للعبور فى شعوره).

لو ترى بعد ذلك الأوج

عندما يخطر بخاطره أن يسأل نفسه :

هل كنت أنا ؟ يا الهى ! ماذا كنت ، آه !

وكأنه خائف من نفسه .

أنا لا أصدق أن هذا قد كان أنا ، أثناء تلك الجذبة.

وكأن فى داخله شخصاً يقول :

" أنت ماذا كنت وأى شئ فعلت

فى الحبل الساحر لتلك الجذبة الغادرة . "[1]

وفى الأسطر السابقة يبرز صراع داخل النفس، فالشاعر يغوص فى أعماق نفس الإنسان ويقدم تحليلاً نفسياً للمذنب عندما يلوم نفسه بعد ارتكاب الجرم.

---

(١) جذبه ای از جذبه ها ، امّا
جذبه ای که زندگی را اوج می بخشد؛
گرچه باشی در حضیضی محض .
و سکون سنگ ساحل را تقلا ، وتلاش موج می بخشند .
چیست این ؟ – می پرسد از خود آدمی – این چیست ؟
کیست این مجذوب آن جذبه ؟ منم آیا ؟
خویشتن را بیند و پرسد ز خود : این کیست ؟
گر شعوری مانده باشد به وجود خویشتن او را .
گرچه کمتر ممکن است آن اوج عالی را
در حضیضی چون شعور افتد.
ورنه از آن اوج دور افتد .
بردهء مجذوب گویی خویش را باور نمی دارد ؛
گر در آن حالت سوی قُرب شعورش هم عبور افتد.
بعد از آن اوج است اگر بینی
چون خطورِ خاطری از خویشتن پرسد :
بودم آیا من ؟ خدای من ! چه بودم ، آه !
و تو پنداری ز خود ترسد.
باورم ناید که این من بوده ام ، هنگام آن جذبه.
و توگویی در درون اوکسی گوید :
" توچه بودی و چها کردی
در کمند جادوی آن بی امان جذبه . "

وينتقل الشاعر بعد ذلك ليكمل الحدث الدرامى عن طريق الحركة الداخلية للأحداث، ويبـدأ الشاعر القص بنفسه ثم ينتقل إلى شاتقى قائلاً:

ويا عزيزى

أنا أعلم جيداً ما تسأل عنه هنا ، فإجابته نعم .

إن تنظر جيدا ، فهى : نعم .

حقاً ما تقول

إنها نفس اللذات القديمة المفعمة بالإثارة ؛

التى تضئ لك الآهات السارية.

نعم حقاً ... "

[شاتقى ، يقول : " انظر جيداً

بغطاء مختلف، لكن هى نفس الحاجات القديمة.

من كثرة ما تغير الوجه بمهارة ،

ومن كثرة ما ترى أشياء متعددة

فربما لا تعرفه من بعيد ،

ويخدعك اسمه الحديث.

وتغيير علاماته الخفية .

لكن من قريب،

هذه الجناية ، أو قل إن ترد : هذا الجرم

– هذا السوء لو تبحث جيداً فى كنهه الآن

ترى بلا شك وتدرك ،

الخطأ الأصم، وتزييف الوجه الواضح،

لنفس الحاجات.

وترى بلا شك نفس الضرورات الجبرية ؛

ظاهر بشكله القديم لعين الغافل،

عين القانون، عين العرف والتقاليد والناموس،
كريه ، ونزق وضلال ، وعمل شيطاني. [1]

---

(۱) المرجع السابق ، ص ۲۹ ، ۳۰ .

و عزيز من !
خوب می دانم که در اینجا چه پُرسی ، پاسخش آری ست.
چون نکو بینی ، بجای آری.
راست می گویی
که همین پُرجاذبه لذات دیرینه ست ؛
که ت چراغان می کند آنات جاری را .
آری آری ... "
[شاتقی ، گوید : " نکو بنگر
با نقاب دیگری ، اما همان حاجات دیرینه ست.
چهره از بس با مهارت کرده دیگرگون،
بس که دیگر چند می بینی و دیگر چون؛
شایدش از دور نشناسی،
و تو را گمراه سازد نام امروزش.
ودگرگونه نشانی های مرموزش .
لیک از نزدیک ،
این جنایت ، یا که می خواهی بگو : این جُرم
این بد آیند کنون را گر بجویی نیک،
بی گمان بینی و دریابی،
مغلطه یْ گُنگی ، دگرگون چهره ای پیداست،
از همان حاجات.
بی گمان بینی همان جبر ضرورت هاست؛
که بدین سان پیش غافل چشم ظاهربین،
چشم قانون، چشم عُرف و سنت و آیین ،
ناپسندی ، لغزشی گمراه و شیطان ست.

يتضح لنا أن أسلوب القص السابق قد يُستخدم فى بعض أجزاء القطعة ليؤدى نفس المهمة الفنية التى يؤديها الحوار بنوعيه، وهى تجسيم الرؤى من أجل إحداث التأثير الدرامى.

والشاعر هنا يريد أن يوضح أن الحياة كما يراها القدماء هى نفسها التى نراها الآن لكن بقناع مختلف ، هى نفس الاحتياجات القديمة لكن لها شكل وإبهار آخر، ويرى الشاعر أن الحياة بما فيها من احتياجات (الطعام والملبس والعاطفة) هى التى وراء الجرم الذى يبدو فى رأى القانون انزلاق وشر، وفى رأى الشاعر تحقيق الضروريات ويكمل الشاعر بتعليق بهذا المعنى ينهى به البناء الدرامى للقطعة قائلاً:

يا ويلنا ، مع أمثال قضاتنا الظالمين !
لماذا يمهرون بختم أهريمن فى النهاية
على الاحتياجات الآلهية الآهورية ؟
لو أنك ترى جيداً، نفس الانحراف المنفر، فى المعنى،
مع اختلاف اللفظ ، واختلاف الصورة المعقدة ،
هو وجه لأبسط الاحتياجات الإنسانية.
فى الحقيقة أنه واحسرتاه علينا نحن الملعونون من الضالين
ما هذا البنيان القبيح فى النهاية، أى خراب يكون ؟
هذا – لا أعرف – أى جهل يكون ؟
نحن غلمان وإماء ، فى معبد الحسرة هذا.
نحن لأصنام الخرافة ، عبيد بآذان غليظة ،
والحقيقة نعجة هزيلة للتضحية. " (١)

---

(١) واى بر ما ، با چنين كج داورى هامان !
مُهر آهريمن چرا آخر
برا اهورا آفرين حاجات يزدانى ست ؟
گرنكو بينى، همين گمراهى منفور ، در معنى ،

يختم الشاعر هذا البناء الدرامى للقطعة التى تآزر فيها الحوار بمستوييه الداخلى والخارجى مع الصراع النفسى الذى ساهم فى تصعيد الحدث الدرامى، يختمه برأيه الواضح فى القضاة والجرائم التى هى صورة لأبسط الاحتياجات الإنسانية بالنسبة له ، والتى أدت به هو وزملائه فى النهاية إلى السجن، بحيث يكون هذا المقطع تتويجاً للتفصيلات السابقة ومغزى نهائياً لها، ويكتمل بهذا الشكل الدرامى للقطعة.

وقد نجح الشاعر فى خلق شعور درامى يجتاح القطعة الشعرية بأثرها بداية بالحوار الثنائى الذى يقوم بتوضيح القضية المطروحة، ثم تدخل الشخصية الثالثة فى الحوار لتقول جملة واحدة، وكأنه كمبارس يدخل المشهد التمثيلى ليضيف عبارة تؤكد رأى البطل ثم ينسحب فى هدوء ولا نراه مرة أخرى، يسلمنا الحوار الثنائى الطويل إلى حوار آخر داخلى، وكأن كاميرا الشاعر تنتقل فى تصوير هذا المشهد السينمائى عبر اللقطات، لتأخذ لقطة عن قرب للشخصية وهى تتحاور مع نفسها، مع الأنا الباطنة عن نفس الاحتياجات الحياتية، موضحاً لنا من خلال هذا الحوار الداخلى شخصية البطل المأسوى الذى لا يدرى لماذا أحضروه إلى هذه الخرابة ويقصد السجن، وهو لا يرى جرما فى تلبية احتياجاته فى الحياة المتمثلة فى (الطعام والملبس والعاطفة) ، ويتساءل لماذا أدت هذه الاحتياجات إلى هذه النهاية الأليمة، ومن خلال التساؤلات التى يوجهها البطل لنفسه ، يبرز الصراع الداخلى وتتضح المتناقضات الشديدة التى توجه الحركة الدرامية فى القطعة، فالجنبة التى هى سبب الجرائم

= با دگرسان لفظ و ديگر صورت بغرنج،
چهره اى از ساده تر حاجات انسانى ست.
راستى كه واى بر ما مردم نفرين شده یْ كج بين
اين چه بنياد بد است آخر ، چه و يرانى ست؟
اين – نمى دانم – چه نادانى ست؟
ما غلامان وكنيزانيم، در اين معبد افسون .
ما بُت افسانه را گوش فربه مان پرستاران،
و حقيقت لاغرک ميشى كه قربانى ست. "

تتسبب فى زلزلة حياة البطل فإحساسه يصور له قمة المتعة بينما هـو فـى الحـضيض ، وتحرك الحجر الساكن كتماوج البحر ، ثم يكمل الشاعر القص الدرامى موضـحاً "الخطـأ المأسوى" فحيث يوجد البطل المأسوى لابد من وجود الخطأ المأسـوى ويـذكره الـشاعر بـ " الخطأ الأصم" وهذا الخطأ هو سبب وقوع البطل فى هذا الجرم ليصبح بذلك البطـل المأسوى الذى لا يريد القيام بأى جرائم، وإنما يتعرض لهذه المشكلات وهو يلبى احتياجاته الأساسية من المشرب والمأكل والملبس وينتقل الشاعر من تصوير البطـل إلـى المـشهد الأخير من القطعة لينهى بها الشكل الدرامى ، وهو لقطة القضاة الذين يرون تلبيـة هـذه الاحتياجات انحرافا وإجراما، ورداً على ادعاء القضاة يؤكد الشاعر أنه وزملاؤه فى السجن ليسوا فى الحقيقة إلا كبش فداء، لكنهم حتى ليسوا كبش فداء سمين ، إنما هم لا يزيدون عن نعجة هزيلة للتضحية، وهذا الختام الدرامى غير المتوقع من الشاعر يثير احساس القارئ ، ويترك لديه أفضل انطباع عن المأساة التى يعيشها السجناء.

وبهذا اكتملت جميع العناصر اللازمة لتكوين الشكل الدرامى الذى تتعـاون فيـه الحكايـة مصورة صراعاً مع البطل المأسوى حين يقدم عرضـاً يعتمـد علـى الحـوار الـداخلى والخارجى ليؤدى بذلك لحدوث العديد من المتناقضات التى توجه الحركة الدرامية.

والشاعر الناجح هو الذى يضع هذه العناصر معاً ويصهرها حتى تصبح كـلاً لا يتجـزأ ، ويكون بذلك قد حقق التكامل الدرامى فى القطعة الشعرية.

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسة الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى للشاعر المعاصر "مهدى اخوان ثالث" المتخلص بـ " م . اميد " وهو من أبرز شعراء التجديد فى إيران، حيث انتهج حركة التجديد فى الشعر على إثر " نيما يوشيج" صاحب المدرسة الأولى للتجديد، ولمهدى إنتاجه الشعرى التجديدى المتميز وكذلك له كتابات نقدية فى هذا المجال.

وقد اتضح من خلال الدراسة تأثر الشاعر بالظواهر الفنية المختلفة بشكل واضح، وقد أفاد من التقنيات السينمائية الحديثة وساعده فى ذلك عمله فى مجال السينما والصحافة من قبل .

ولـ"مهدى" إنتاج كبير من الشعر والنثر فله حوالى ثمانى مجموعات شعرية والعديد من الكتب النقدية وخمس قصص والعديد من المقالات الأدبية فى مجال النقد.

ويمكن استخلاص النتائج التى تم التوصل إليها من خلال البحث فى نقاط أهمها :

أولاً: استخدام الشاعر للرمز كأداة للتعبير عن المشاعر التى يصعب أداؤها بغيره من الأساليب أتى موفقاً إلى حد كبير ، وقد استلهم رموزه من مصادر عديدة منها الطبيعة (الليل – الخريف – السحب – الأمطار) والأشياء الموجودة فى الواقع (المرآة – الساعة) ، والشخصيات الأسطورية مثل (رستم – سهراب – زال – كاوه ، بهرام)، والمصادر الدينية (المسيح – مريم العذراء – أهل الكهف – جبل الطور وجبل الجودى) ، وتمثلت فى شعره ملامح التعبير الرمزى المتعددة مثل التكثيف والمعادل الموضوعى وتراسل الحواس، وقد نجح مهدى فى صياغة الرموز مغلفة بالغموض بشكل جيد يثير فى نفس القارئ الرغبة فى التفحص والتدقيق،

وإن كان لم يوفق فى بعضها . وقد كانت رموز الشاعر مناسبة فى التعبير عن تجربة الشاعر ومتسقة مع السياق الشعرى.

ثانياً : عمد الشاعر فى بناء شعره على القص الدرامى متخذاً منه وسيلة للتعبيرعن أفكاره وعواطفه ، بطريقة موحية تبتعد عن التفاصيل غير المؤثرة ، وقد استعان مهدى بهذه الوسيلة لحكى الكثير من الأحداث و الظروف التى أحاطت به فى سجنه .

وفيما يتعلق بالسرد، فقد قدم العديد من آلياته سواء أكان السرد مباشرا أوكان سردا ذاتيا تمثل فى (تيار الوعى) ، ومن التقنيات الحديثة استخدم الشاعر الأسلوب السينمائى الذى تأثر به ووظفه توظيفاً رائعاً فى تقنية المونتاج، بحيث يستطيع القارئ أن يركز على الصورة أكثر من الكلمة، وينتقل من لقطة إلى لقطة وكأنما يشاهد فيلماً سينمائياً وبذلك يكون الشاعر قد برع فى تقديم شعر كأنه صور يمكن رؤيتها وتصويرها ، مما لا يمكن لأسلوب آخر أن يقوم به محققاً نفس التأثير على القارئ. وقد استعان الشاعر أيضاً بتقنية الحلم ليعبر به عما لا يستطيع سرده مباشرة، وقد كانت وسيلة ناجحة لنقل معان ذات مستويات متعددة ومتداخلة فى آن واحد.

ثالثاً: تمكن الشاعر من توظيف كل وسائل التعبير الدرامى من حوار داخلى وخارجى وصراع لتكوين صورة كاملة عن الحياة، محاولاً جمع مفرداتها المتفرقة، والربط بين أجزائها وعناصرها، مستخدماً كل ما يمر به فى حياته من صراعات ، وما تقع عليه بصيرته من مفردات متناقضة ، وقد وظف الحوار والصراع ليتمكن القارئ من فهم الشخصيات والمشاركة والتفاعل مع الحدث.

وبعد يتضح لنا من النتائج السابقة أن الرموز عند " مهدى" مرتبطة بموضـوعات أشعاره وتتبع من الأشياء المحيطة به فى الحياة وليست أشياء مجردة لا معنى لها. وكان هناك دائماً تناسب بين الرمز والمرموز إليه، مما أسهم فى إنجاح العديد من إبداعاته الشعرية.

أيضاً نلمس نجاح الشاعر إلى حد كبير فى استخدام التقنيات الحديثة لتقديم إبداعاته الشعرية بأفضل تقنيات السرد الدرامى ، كما قدم الشاعر بنـاء دراميـاً متكـاملاً وجيداً للعديد من القطع الشعرية.

والله تعالى أسأل أن أكون قد وفقت فى دراستى هذه إلى توضيح بعض الجوانـب الفنية فى شعر مهدى اخوان ثالث التجديدى ، والله ولى التوفيق .

قائمة المــراجع والمصادر

أولاً: المراجع العربية :

١- ابن الأثير (عز الدين أبو الحسن عبد الواحد الشيبانى) : الكامل فى التــاريخ، بيروت، دار صادر ، ١٩٧٩ م.

٢-أبو الرضا (سعد أبو الرضا محمد) : نحو منهج نفسى فى نقد الــشعر، الهيئــة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤م.

٣-أبو شريفة (عبد القادر) دكتور: مدخل إلى تحليل النص الأدبى ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠ م.

٤-أحمد (محمد فتوح) دكتور : الحداثة الــشعرية الأصــول والتجليــات – دار الغريب القاهرة ٢٠٠٧ م .

٥- .... : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، الطابعه الثالثة القاهرة ١٩٨٤ دار المعارف .

٦-إسماعيل (عز الدين) دكتور : الشعر العربى المعاصر (قــضايا وظــواهره الفنية) الطبعة الثالثة .

٧- .... : الأدب وفنونه (دراسة ونقد) ، دار الفكر ، القاهرة، ١٩٨٣م.

٨- .... : التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٩-الأصفهاني (الفتح بن علي بن محمد البنداري) : ترجمة الشاهنامه الفردوسي تحقيق عبد الوهاب عزام . ط القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ .

١٠- الحاني (ناصر) دكتور : المصطلح في الأدب الغربي ، منشورات المكتبــة العصرية، بيروت ١٩٦٨.

١١- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر) تفسير الجلالين .

١٢- الطبرى (أبو جعفر محمد بن جرير) : تاريخ الرسل والملوك؛ تحقيق محمــد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٦٣ م.

١٣- الكردى (عبد الرحيم) دكتور : البنية السردية للقصة القصيرة ، القــاهرة ، مكتبة الآداب ،٢٠٠٥.

١٤- الملائكة (نازك) : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم بيروت، الطبعة الثامنة ، ١٩٨٩ م.
١٥- بدوي (أمين عبد المجيد) دكتور : القصة في الادب الفارسي ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤ .
١٦- بيرنيا (حسن) : تاريخ إيران القديم من البداية حتى العهد الساسانى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٩ .
١٧- تليمة (عبد المنعم) دكتور : مقدمة في نظرية الادب ، بيروت .
١٨- جيدة (عبد الحميد) دكتور : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الشمال طرابلس - لبنان - ١٩٨٦ .
١٩- جمعة (بديع محمد) دكتور: من روائع الأدب الفارسى، دار النهضة العربية ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٨٠ م.
٢٠- حلمي (حسين) : دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق (السنيما والتلفزيون) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .
٢١- حمادة (ابراهيم) دكتور : هوامش في الدراما والنقد ، ١٩٨٨ الهيئة العامة للكتاب.
٢٢- حمودة (عبد العزيز) دكتور : البناء الدرامي ، القاهرة مكتبة الانجلو ١٩٩٣ .
٢٣- روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسيني بيروت ١٩٦٣
٢٤- زكي (أحمد كمال) دكتور : دراسات في النقد الأدبي ، القاهرة ١٩٩٧
٢٥- عبد القادر (حامد) دكتور : زرادشت الحكيم نبي قدامى الأيرانيين ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦.
٢٦- فاضل (جهاد) : قضايا الشعر الحديث ط دار الشروق ١٩٨٤.
٢٧- فراي (نور ثروب) : تشريح النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، سوريا دمشق وزارة الثقافه ٢٠٠٥ .
٢٨- فضل (صلاح) : بلاغة الخطاب وعلم النص ، بيروت ، ١٩٩٦ .
٢٩- فهمى (عبد السلام عبد العزيز) دكتور: تاريخ إيران السياسى فى القرن العشرين، الجيزة ، ١٩٧٣م .

٣٠- قنديل (اسعاد عبد الهادى) دكتور: فنون الـشعر الفارسـي ، دار الأنـدلس ، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، ١٩٨١م.
٣١- كاودن (روى) : الأدب وصياغته ، ترجمة جبر إبراهيم جبرا ، بيـروت، ١٩٦٢ (الفن الدرامى فى الشعر) .
٣٢- لحمدان(حميد) دكتور : بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبـى) ، ط الأولى ١٩٩١ ،بيروت المركز الثقافى العربى .
٣٣- مندور (محمد) دكتور : الأدب ومذاهبه - دار نهضة مصر ، القاهرة .
٣٤- .... : فى الأدب والنقد ، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٨ م.
٣٥- منير (وليد) دكتور : فضاء الصوت الدرامى ، الهيئـة العامـة للكتـاب ، القاهرة ، ١٩٩٢.
٣٦- نوفل (يوسف حسن) دكتور: صلاح عبد الصبور والرمـز اللـونى، الهيئـة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١م.
٣٧- هايمن (ستانلى) : النقد الادبى ومدارسه الحديثة - ترجمة إحـسان عبـاس ومحمد يوسف ، دار الثقافة - بيروت - جـ٢ ١٩٦٠ .
٣٨- هلال (محمد غنيمى) دكتور : النقد الأدبى الحديث ، ط٣ دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٤.
٣٩- همفرى (روبرت) : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمـة د. محمـود الربيعى ، القاهرة ، ١٩٧٣.

ثانياً: المراجع الفارسية :

٤٠- اخوان ثالث (مهدى) م. اميد : آخر شاهنامه ، چاپ سـيزدهم، انتـشارات مرواريد، تهران ، ١٣٧٥ هـ.ش.
٤١- .. .. : ازاين اوستا ، چـاپ دهـم، انتـشارات مرواريـد، تهـران ، ١٣٧٥هـ.ش .
٤٢- .. .. : بدعتهاى وبدايع نيما، چاپ سوم، انتشارات زمـستان، تهـران، ١٣٧٦ هـ.ش .

٤٣- .. .. : بهترين اميد (برگزيدهء عقيده ونثر وشعر) ، انتشارات گـاه ، تهران ، ١٣٤٨ هـ.ش .
٤٤- .. .. : ترا اى كهن بوم وبردوسـت دارم، چـاپ پـنجم، انتـشارات مرواريد ، تهران ، ١٣٧٦ هـ.ش .
٤٥- .. .. : حريم سايه هاى سـبز (١) ، چـاپ دوم ، ١٣٧٢ هـ.ش ، انتشارات زمستان.
٤٦- .. .. : حريم سايه هـاى سـبز (٢)، چـاپ اول ، ١٣٧٣ هـ.ش ، انتشارات زمستان.
٤٧- .. .. : در حياط كوچك پائيز، در زندان، چاپ دوم، انتشارات تـوس، تهران ، ١٣٥٤ هـ.ش.
٤٨- .. .. : درخت پيروجنگل ، چاپ پنحم، انتـشارات زمـستان ونگـاه، ١٣٨٠ هـ.ش
٤٩- .. .. : دوزخ اما سرد ، چاپ نهم ، كتابخانه ملـى ايـران، تهـران ، ١٣٧٩ هـ.ش
٥٠- .. .. : زمستان ، چـاپ پـانزدهم ، انتـشارات مرواريـد، تهـران، ١٣٧٦هـ.ش
٥١- .. .. : زندگى مى گويد : اما باز بايد زيست ، چاپ نهم، كتابخانه ملى ايران، تهران ، ١٣٧٩ هـ.ش .
٥٢- .. .. : عطا ولقاى نيما يوشيج ، چاپ سوم، انتشارات زمستان، تهران ١٣٧٦ هـ.ش .
٥٣- .. .. : مرد جن زده، چاپ پنجم، انتشارات انگاه ، ١٣٧٩هـ.ش .
٥٤- .. .. : ارغنون ، چاپ دهم ، انتشارات مرواريـد، تهـران ، ١٣٧٥ هـ.ش.

٥٥- .. .. : نقیضه ونقیضه سازان ، چاپ اول، تهران ، انتشارات زمستان، ١٣٧٤ هـ.ش.

٥٦- افشار (محمود) دکتور : گفتار ادبی ، تهران ، ١٣٥٣ هـ.ش .

٥٧- افشار (میترا) : شعر وزندگی - بیست شاعر بزرگ نوپرداز - تهران، چاپ اول ، ١٣٧٨ هـ.ش .

٥٨- آملی (محمد رضا محمد) : آوازچگور؛ (زنگی وشعر مهدی اخوان ثالث) تهران ١٣٧٧ هـ.ش.

٥٩- انصاری (علی میر) : اسنادی از مشاهیر ادب معاصر ایران، دفتر چهارم، سازمان اسناد ملی ایران، ١٣٨١ هـ.ش.

٦٠- آوری (پیتر) پروفسور: تاریخ معاصر ایران ، (ازکودتای ٢٨ مرداد ١٣٣٢ تا اصلاحات ارضی)، ترجمة محمد رفیعی ، مهر آبادی.

٦١- براون (ادوارد جرانفیل) : تاریخ ادبیات ایران (از سعدی تاجامی)، جـ٢، ترجمة علی اصفر حکمت، تهران ، ١٣٣٧ هـ.ش.

٦٢- برقعی (محمد باقر) : سخنوران نامی معاصر ایران، چاپ اول تهران، نشر خرم ، ١٣٧٣ هـ.ش.

٦٣- بشرویه‌ٔ خراسانی (بدیع الزمان) : سخن وسخنوران، جـ١ ، تهران ، ١٣١٨هـ.ش.

٦٤- پور (یحیی آرین) : از صبا تا نیما ، جلد دوم ، تهران ، ١٣٥١ هـ.ش.

٦٥- ترابی (ضیاء الدین) : امیدی دیگر ، نشر دنیای نو ، تهران ١٣٨٠هـ.ش

٦٦- حقوقی (محمد) : چهره های شعر امروز ، تهران ، ١٣٥٠ هـ.ش .

٦٧- حقوقی (محمد) : شعرنو (از آغاز تا امروز) ، چاپ سوم ، تهران، انتشارات فرانکلین ، ١٣٥٤ هـ.ش .

٦٨- دشتی (علی) : نقشی از حافظ ، تهران ، ١٣٣٦ هـ.ش .

٦٩- دفتر های زمانه ، چاپ سوم، تهران ١٣٤٧ هـ.ش .

٧٠- رزمجو (علی أکبـــر) : حـــزب پـــان ایرانیـــست ، چـــاپ اول، تهـــران ، ١٣٧٨هـــ.ش.
٧١- سفری (محمد علی) : قلم وسیاست ، نشرنامك ، ١٣٧٠ هـــ.ش.
٧٢- شاملو (أحمد) : شبهای شعر خوشه ، انتـــشارات گلپونـــه، تهـــران، ط٣ ، ١٣٧٧هـــ.ش.
٧٣- .... : مجموعهء آثار ، دفتر یکم شـــعرها ، انتـــشارات زمانـــه ، تهران ١٣٨٠ هـــ.ش.
٧٤- شمس لنگرودی (محمد تقی جواهری گیلانی): تاریخ تحلیلـــی شـــعر نـــو، چاپ سوم، جلد اول ، تهران ، ١٣٧٨ هـــ.ش.
٧٥- شمیسا (سیروس) دکتر : انواع ادبی ، انتشارات فردوسی ، تهـــران، ط٦ ، ١٣٧٨هـــ.ش.
٧٦- .... : سیر رباعی در شعر فارســـی ، تهـــران ، ط٢، ١٣٧٤هـــ.ش.
٧٧- صفا (ذبیح الله) : حماسه سرائی در ایران، تهران چاپ خودکار ، ایـــران، ١٣٢٤ هـــ.ش .
٧٨- .... : تاریخ ادبیات در ایران، جـــ١، تهران ١٣٤٢ هـــ.ش .
٧٩- .... : گنج سخن ، جـــ١، ٢ ، تهران ، ١٣٣٩ هـــ.ش .
٨٠- صفائی (ابراهیم) : رهبران مشروطه، چاپ اول، تهران ، ١٣٤٤ هـــ.ش.
٨١- طیرانی (بهروز) : اسناد احزاب سیاسی ایـــران ، جلـــد اول ، انتـــشارات سازمان اسناد ملی ایران ، ١٣٧٦ هـــ.ش .
٨٢- عرفانی (عبد الحمید) : شرح احوال وآثار ملك الشعراء بهار، چـــاپ اول ، ١٣٣٥هـــ.ش .
٨٣- عوفی (محمد) : لباب الألباب ، طبعة بـــرون ، لیـــدن ، ١٣٢١ هـــــق = ١٩٠٣م .

٨٤- فردوست (حسين) : ظهور وسقوط سلطنة پهلوی، جلد اول، چـاپ هـشتم، انتشارات اطلاعات تهران ١٣٧٤ هـ.ش.

٨٥- الفردوسی (أبو القاسم) : شاهنامه ، جلد دوم، كتابخانه ، ومطبعة بـروخين ، تهران، ١٣١٣ هـ.ش.

٨٦- قرائی (يد الله) : چهل وچند سال با اميد ، چاپ اول ، تهران ، انتـشارات بزرگمهر، ١٣٧٠ هـ.ش .

٨٧- كولائی (الهه) دكتر : استالينيسم وحزب توده‌ء ايران، چاپ اول، تهـران ، ١٣٧٦هـ.ش.

٨٨- محمدی (حسنعلی) : شعر نونيمايی سيری در قالـب هـای نـوين ، شـعر فارسی، نشر چشمه ، تهران، ١٣٨١ هـ.ش.

٨٩- معين (محمد) : مزديسنا وتأثيرآن در ادبيات پارسی، چاپخانـه‌ء دانـشگاه، تهران ١٣٢٦ هـ.ش .

٩٠- منصوری (جواد) : تاريخ قيام پانزده خرداد به روايت اسناد، جلد اول، چاپ اول، ١٣٧٧ هـ.ش.

٩١- مير عابدينی (سيد ابو طالب) دكتر : ابراهيم ادهم ، زنـدگی وسـخنان او، چاپ دوم، تهران ، ١٣٧٩ هـ.ش .

٩٢- نجاتی (سرهنگ غلامرضا) : تاريخ سياسی بيـست وپـنج سـاله‌ء ايـران (ازكودتا تا انقلاب) ، جلد اول ، ١٣٧٣ هـ.ش.

٩٣- نفيسی (سعيد) : شكارهای نثـر فارسـی معاصـر ، چـاپ دوم، تهـران ، ١٣٣٦هـ.ش.

٩٤- نيما يوشيج (علی اسفندياری) : حرف های همسايه ، چـاپ دوم ، تهـران ١٣٥١ هـ.ش.

٩٥- .... : دفترهای زمانـه ، چـاپ سـوم، تهـران ، ١٣٤٧هـ.ش.

٩٦- ياحقى (محمد جعفر) دكتور (جويبار لحظه ها) أدبيــات معاصــر فارســى (نظم ونثر) ، چاپ هشتم ، تهران ، ١٣٨٥ هــ.ش.

٩٧- يغمائى (حبيب) : علامة قزوينى ، ازنــشرات اداره كــل نگــارش وزارت فرهنگ، چاپ تابان ، ١٣٢٨ هــ.ش.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

98- The Encylopedha amircana ,volume 26, symbol .

99- Tindall (W.Y)The literary symbol , Columbia u.v press New York 1955.

100- Hayden White , ' the value of Dreams, the Hrvester press, New York, 1978.

101- The Art of Drama : Ronald Peacock New York, 1957.

102- Lehmann (A.G) : The symbolist Aesthetician France Basilblack well, oxford, 1950 .

103- The Encyclopedia Britannica, volume 21 symbolic process.

104- Aristotle, Nicomachean Ethies : The Oxford Translation of Aristotle (Oxford : 1931) .

105- D.Faulks: A grammar of Dreams, the Harvester press, New York, 1978.

رابعاً: الرسائل العلمية :

١٠٥- د/ رملة محمود غانم : منظومة " كارنامهٔ زندان " لملك الشعراء محمد تقــى بهار، دراسة وترجمة، رسالة ماجستير غير منشورة ، إشراف د/ بديع جمعــة، كلية الآداب ، جامعة عين شمس، ١٩٧٧ م.

١٠٦- د/ رملة محمود غانم : نيما يوشيج والاتجاه التجديدى فــى الــشعر الفارســى الحديث والمعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعــة عــين شمس، ١٩٨١م.

خامساً: الدوريات العربية والفارسية

١٠٧- مجلة فصول : المسرح اتجاهاته وقضاياه، المجلد الثـانى ، العـدد الثالـث ، إبريل ، ١٩٨٢م .

١٠٨- مجلة فصول: الشعر العربى المعاصر، الجزء الأول ، المجلد ١٥ ، العـدد ٢ ، ١٩٩٦م .

١٠٩- مجلة عالم الفكر: الشعر والدراما، المجلد الخامس عشر، العدد الأول ، يونيو ، ١٩٨٤ م.

١١٠- مجلة فصول : الشعر العربى الحديث ، المجلد السابع، العددان ١، ٢ ، أكتوبر ، ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧م، (ظاهرة الغموض فى الرمز، خالد سليمان) .

١١١- مجلة الأدب : الشعر العربى الحديث، السنة الرابعة عشر، ١٩٩٦م .

١١٢- مجلهء روزگارنو : يادى از اخوان ثالث، عباس منصور ، دفتر ششم، شماره مسلسل ١٢٨، شهريور ١٣٧١ هـ.ش.

١١٣- مجلهء روزگارنو : طفل صد ساله اى به نام شعر نو، نادر نـادرپور، دفتـر دوازدهم ، شمارهء ، مسلسل ١٣٢، بهمن ١٣٧١ هـ.ش.

١١٤- روزنامه رستاخيز ، دوشنبه ١٢ آذر شماره ٩٢٤، ٢٥٣٦ شاهنشاهى .

سادساً: شبكة المعلومات (الإنترنت)

www.Alwatan.com sa/daily/٢٠٠٤

الناقد عبد الله خلف العساف: قراءة فى مصطلح الرمز الشعرى

http:/www.armoy.com/thrace/sufi/life.html

http:/www.merlana.org/mausoleum.htm

http:/www.shamlu.com

http:/www.shamlou.org

http://ar.wikipedia.org

ملخص الدراسة

يختلف الشعر الجديد فى شكله ومضمونه وكثير من خصائصه عن الشعر التقليدى اختلافاً كبيراً.

وقد تناول الشعر التجديدى جوانب أخرى فى التعبيرمغايرة لما تضمنه الشعر التقليدى، من أهمها : الرمز الشعرى، الغموض فى الشعر ، البناء الدرامى وغيرها من الظواهر العديدة فى الشعر الحر.

ويعد " مهدى اخوان ثالث" المتخلص بـ " م . اميد " من أبرز شعراء التجديد فى إيران ، حيث انتهج حركة التجديد فى الشعر على إثر " نيما يوشيج" صاحب المدرسة الأولى للتجديد، ولمهدى انتاجه الشعرى التجديدى المتميز وكذلك له كتابات نقدية فى هذا المجال.

لذا فقد اخترت الاتجاهات الفنية فى الشعر التجديدى للشاعر المعاصر" مهدى اخوان ثالث" ليكون موضوعاً للدراسة، حيث يعد الشاعر واحداً من أعلام المدرسة الحديثة فى الشعر الفارسى. وقد اتسمت أشعاره بالقومية إلى حد كبير، وطرح الكثير من قضايا المجتمع، وقد قام بمعالجتها بأسلوب فنى متميز ، وقد قام بتوظيف الظواهر الحديثة فى شعره بشكل مبدع.

وتنقسم الدراسة إلى أربعة فصول، وتقسيمها على النحو التالى :

- ***الفصل الأول عنوانه " حياة الشاعر وإنتاجه الأدبى " وهو عبارة عن مبحثين:-***

المبحث الأول : يتناول حياة الشاعر ومولده وتعليمه ودخوله عالم الشعر، ميله لليسار ودخول السجن وانفصاله عن اليسار، الوظائف التى شغلها ، وفاة مهدى.

المبحث الثاني : يتضمن الإنتاج الأدبى للشاعر، وينقسم إلى الإنتاج الشعرى التقليدى والحديث ثم الإنتاج النثرى ويضم أعمال مهدى فى مجال القصة وأعماله النقدية.

- ***الفصل الثاني : بعنوان " الاتجاه الرمزى فى الشعر التجديدى لمهدى" وينقسم لثلاث مباحث:-***

المبحث الأول : يتناول " مصادر الرمز فى شعر مهدى" وهى من الطبيعة – الواقع – الأساطير – الدين – التاريخ – التراث.

المبحث الثاني : هو " ظواهر فى الرمز الأدبى عند مهدى " ويتناول التكثيف – المعادل الموضوعى – تراسل الحواس. والغموض فى الرمز " ويبحث الدوافع الذاتية والموضوعية التى دفعت الشاعر إلى استخدام الغموض، ولعل من هذه الدوافع ماعاناه الشاعر من كبت للمشاعر والحريات، وقد أراد الشاعر أن يكتب شعراً لا يفهمه الرقباء.

- ***الفصل الثالث : وفيه سوف يدرس " البناء السردى فى الشعر التجديدى لمهدى " ويضم أربعة مباحث: -***

المبحث الأول : " السرد الدرامى " ويتناول استخدام الشاعر أسلوب القص الدرامى فى الافصاح عن دور الشخصيات ، وكيف وظف البطل المأسوى.

المبحث الثاني : " تيار الوعى " ويقدم تعريفاً بالسرد الذاتى، واستخدام تقنيات تيار الوعى ومنها التداعى الحر والوصف الحكائى .

المبحث الثالث : " الأسلوب السينمائى" ويتناول التقنيات السينمائية الواردة فى شعر مهدى ومن أهمها المونتاج واللقطة عن قرب والارتداد وغيرها من التقنيات الفرعية للمونتاج.

المبحث الرابع : " الحلم " وهو من تقنيات السرد، وقد استخدم الشاعر هذا النوع من التقنية الفنية التى تكشف بعمق مكنون الشخصية وطبيعتها.

- ***أما الفصل الرابع: فهو " البناء الدرامى فـــى الـــشعر التجديـــدى لمهدى" ويتكون من ثلاث مباحث :***

المبحث الأول : " دراسة " التناقضات : الصراع الدرامى / الحركـــة والحركـــة المقابلة" فى شعر مهدى وكيف استخدم ذلك فى التعبير عن تجربته الحافلة بالحركة والمأساة.

المبحث الثانـى : " الحوار " ويشمل الحوار بنوعيه الداخلى والخارجى وكيفيـــة توظيف الشاعر لها فى البنية الدرامية.

وأخيراً المبحث الثالث: وهو " القطعة ذات البناء الدرامى المتكامـــل" ويتنـــاول القطعة الشعرية المتكاملة الجوانب الدرامية من صراع وحوار وسرد.

وأسأل الله تعالى أن يوفقنى إلى الصواب فى هذا البحث، وأن يجعل هذا العمل لبنة مفيدة فى مجال الدراسات الأدبية التى تتناول الشعر الفارسى التجديدى بالدراسة والنقد .

الباحثة

إيمان على عبد الحليم

- *Section 3*: Cinematic style:
    - Cinematic techniques present in Mahdy's works. To highlight a few: Montague, flash back, Close ups, and many other cinematic techniques.

- *Section 4*: Dreams
    - A key enumerating technique. The poet uses this artistic technique to uncover emphatically the internal essence and nature of the person.

Chapter 4: Dramatic structure present in Mahdy's poetry:

- *Section 1*: Contradiction: Dramatic dissonance and action/reaction in Mahdy's poetry. How he used this in his works to express his experience which is full of action and sadness.

- *Section 2:* Conversation: Which includes internal and external conversation. And how the poet used this in his dramatic structure.

- *Section 3*: His literary pieces that included all elements of the Dramatic Structure. Which includes the all-encompassing poetry (Dissonance, conversation, enumeration, etc…)

Finally, I ask God to bless my efforts, and make this study a helpful tool in the field of literary studies, which includes the study and critique of Modern Persian poetry.

- *Section 2:* His literary works:
    - Poetry
        - Classical
        - Modern.
    - Prose:
        - Short stories
        - Critiques

Chapter 2: Mahdy's use of Symbolism in Modern poetry

- *Section 1*: What inspired Mahdy's symbolism: Nature, reality, myth, religion, history, and culture.

- *Section 2:* Unique signs of Mahdy's symbolism.
    - Superfluous speech.
    - Objective Correlative
    - Exchanging senses usage

- *Section 3:* Ambiguity in symbolism
    - The elements that drove Mahdy to use ambiguity in his symbolism. Primarily the struggle he faced in subduing his emotions and freedoms. This triggered in him a need to write poetry that would confuse those in power.

Chapter 3: Linguistic structure of Modern Poetry in Mahdy's works:

- *Section 1*: Dramatic speech.
    - The use of dramatic speech in distinguishing the characters roles, and identifying the main character.

- *Section 2*: Flow of Consciousness:
    - Defining Personal enumeration:
    - Using Flow of Consciousness techniques, such as story description.

Summary

Modern poetry differs from classical poetry in many ways. It differs in is its look and feel, its substance, and many of its characteristics. Modern poetry has taken a different path in terms of language usage compared to classical poetry. It uses poetic symbolism, poetic ambiguity, dramatic structure, and many other characteristics that are embodied in modern freestyle poetry.

Mahdy Ikhwan Tthalith famously known as "m. ameed" emerged as one of Iran's most distinguished Modern poets. He carried the torch than was lit by *Neema Yusheej* the founder of Iran's first modernist school in poetry. Not only that but he injected a vibrancy and new breath into the school, with his poetic genius and critiques.

For the aforementioned reasons, and for the fact that Mahdy is considered on of the mot distinguished and respected Persian poets, I have chosen to do an in-depth study of a specific element of Mahdy's works. That element is the artistic direction he took in his works.

The over-whelming theme that Mahdy concerned himself with in his poetry is Nationalism and social affairs. Through his works and his artistic genius he presented and identified many of the problems he saw.

The study is divided into 4 Chapters:

Chapter 1: The poet's life and his literary works, which includes:

- *Section* 1: The poets life, his birth, his educational upbringing, his entry into the field of poetry, his leftist leanings, his entry into prison, his exist from the leftist movement, his various occupations, and his death.

SUMMARY



Faculty of Arts
Department of Oriental Language

The Artistic direction in Modern poetry according to the works of "Mahdy Ikhwan Thalith"

A PhD Thesis

Presented By:

Iman Aly Abdel-Haleem

Assistant Professor in the Oriental language department

Faculty of arts – Ain Shams University

Supervisor:

Professor Dr. Ramla Mahmoud Khanem
Professor of Persian language and literature
Faculty of Arts – Ain Shams university

Cairo 2009